UDVALGTE SKRIFTER

AF

JULIUS LANGE

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/udvalgteskrifter02lang

UDVALGTE SKRIFTER

AF

JULIUS LANGE

UDGIVNE AF

GEORG BRANDES OG P. KØBKE

ANDET BIND

KØBENHAVN
DET NORDISKE FORLAG
BOGFORLAGET ERNST BOJESEN
1901

THIELES BOGTRYKKERI

TIL SAMMENLIGNING MELLEM ANTIK OG MODERN FIGURSTIL (1879).

Det efterfølgende er et lille Brudstykke af et større Skrift, som skal give en historisk Udvikling af Billedkunstens — saavel Malerkunstens som Plastikens — Fremstilling af den menneskelige Skikkelse i den antike og i den moderne Tid. Der handles her om, hvad Billedkunsten lærer om Menneskets Opfattelse af sig selv, af sit eget Væsen; Kunsthistorien har altsaa paa dette Punkt et positivt og uundværligt Bidrag at give til Læren om Udviklingen af Menneskehedens Selvbevidsthed i mere omfattende Betydning.

Winckelmann udtaler et Sted*, hvor han sammenligner den nyere Kunst med den antike, følgende:

»Den Linie, som i Naturen adskiller det fyldige fra det overflødige, er meget fin, og de største nyere Mestere have afveget for meget til begge Sider af denne ikke altid tydelige Grænse. Den, som har villet undgaa et udsultet Omrids, er henfaldet til det svulstige, og den, som har villet undfly dette, er henfaldet til det magre. — — De græske Kunstnere derimod have i alle Figurer gennemført Omridset med en Finhed som et Haar.« —

Winckelmann rammer i disse Ord Sagen godt, idet man naturligvis maa tage Hensyn til, at den »nyere Kunst«, hvorom han taler, falder før Midten af det forrige Aarhundrede. Man kan vistnok fremføre en Mængde mer eller mindre tydelige Undtagelser; men jo højere man stiller sig for at tage Overblik over den antike og moderne Kunst, desmere vil man finde, at han i det hele og store har Ret. En saa fyldig Slægt af Mennesker som de, Rubens eller Jordaens skildre, en saadan Mægtighed i alle Proportionerne, som er ejendommelig for Michelangelos senere Arbejder, f. Ex. alle Figurerne paa »Dommedag«, hører ligesaa lidet hjemme i den antike Kunst som de magre, gamle Rade, Ribera ynder saa meget, og som han maler med en saa glimrende Dygtighed. Visse bestemte afstikkende Karakterer skildrer Antiken undertiden som meget fede (Silen) eller overdrevent muskelmægtige (Herakles); men Overdrivelsen kommer egentlig først frem i den senere antike Kunst og betyder noget ganske andet, end at en Kunstner eller en Kunstskole

* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (1756). Winckelmanns Werke, herausgegeben von Fernow, 1. S. 25.

gennemgaaende finder Smag enten i det overmægtige eller i det tørre og magre. Hvor Antiken vil give kunstnerisk Udtryk for sine Skønhedsforestillinger, iagttager den aabenbart baade i sin tidligere og sin senere Periode en skøn og sund Midte, som den nyere Kunst kun vanskelig og sjælden har kunnet finde.

Grækerne vare sig bevidste, at de i denne Henseende søgte den skønne Middelvej. Lukian* lader Solon, Repræsentanten for den ægte helleniske Livsvisdom, udtale for den rejsende Skyther Anacharsis følgende stolte Ord om den gymnastiske Uddannelses Betydning for de græske Ynglinges Skikkelser: »De ere brune i Huden, mørkfarvede, solbrændte og mandige; deres Udseende vidner om deres Fylde af Liv, Varme og Manddomskraft. De nyde det bedste Velvære, idet de hverken ere stive og tørre, eller overflødig fyldige og svære, og Omridset af deres Legeme har et passende Middelmaal. Det unyttige og overflødige af Legemsstoffet have de drevet ud ved Sveden, men det kraftige og spændige Stof have de beholdt tilbage, ublandet med det slette, og det vogte de kraftig. Gymnastiken gør Legemet en lignende Tjeneste, som man gør ved at skovle Hvede, idet den blæser Avnerne bort, men udskiller og ophober den rene Frugt.«

Hine mandige Ynglinge, som den græske Kunst med saa megen Forkærlighed gjorde til Genstand for sine Fremstillinger, og som, idet de tumlede sig nøgne paa Palæstraen, vare Kunstnernes Modeller for Studiet af den mandlige Figur, hvilken Opgave han saa end havde at behandle, vare altsaa ikke selv vildtvoxende Naturprodukter, men uddannede med ethisk-politiske Hensyn for Øje. Billedkunstens Opgave var det da at søge og finde og udvikle den fineste Bevidsthed om denne rette Midte i det uddannede Legemes Bygning. Som det ypperste og berømteste Arbejde, den græske Kunst i denne Retning havde frembragt, nævnes, som bekendt, Polyklets »Kanon« (Rettesnor), en Statue af en Yngling, som Lukian selv et andet Sted** fremhæver som mønsterværdig i Henseende til Proportionerne (hverken for lang eller lille og dværgagtig, men af en vel proportioneret Middelstørrelse; ligesaa lidt tyk og fed som altfor mager). Nu er det bekendt, at Grækerne til forskellige Tider havde forskellige Meninger om de skønneste Proportioner og deres Udtryk i Kunsten; men i den Henseende bleve de sig selv lige, at de altid stræbte efter hint Middelmaal.

Thi dette Krav laa dybt i Grækernes hele aandelige Retning, og hvad de søgte i Kunsten, var netop det samme, som de søgte i Livet som Rettesnor for Menneskenes Handlinger. Dette kommer især for Dagen i Aristoteles's Ethik*, hvor han for at udtale Principet for Dyden ligefrem henviser til, hvad man kræver af Kunsten. »Det gode ved enhver

* Anacharsis, cap. 25, Slutn.

** De saltatione, cap. 75.

** Ethica Nicomachea II, cap. 6.

Kunst bestaar netop i at holde sig Midtermaalet for Øje og lade Værket rette sig derefter; derfor plejer man ogsaa om de gode Værker at sige, at ved dem er der hverken noget at tage fra eller at lægge til; thi det, som fordærver det rette, er for meget eller for lidet, hvorimod det, der ligger midt imellem, iagttager det rette«. Idet han altsaa bestemmer Dyden ligesom Kunsten som Bestræbelsen for at træffe Middelvejen, uddyber han yderligere Tanken saaledes: »Fejle kan man paa mange Maader; thi det slette hører, efter Pythagoreernes billedlige Udtryksmaade, hen under det uendeliges Kategori, det gode derimod under det begrænsedes; det rette kan man nemlig kun gøre paa én Maade. Derfor er ogsaa det første let, det sidste vanskeligt, let at forfejle Maalet, vanskeligt at træffe det. Saaledes falder altsaa for meget og for lidt under Lastens Kategori, Midtermaalet derimod under Dydens.«

Som en dygtig Bueskytte staar altsaa Antiken ligeoverfor sit Maal; er den end en nok saa lidenskabelig Jæger, sætter Skønheden den end i nok saa stærk Begejstring, saa gælder det om, idet Maalet skal træffes, at Blodet er roligt, Hovedet koldt og Haanden sikker. Det sympathetiske Element i Kunsten, Kærligheden, om hvilken der siges i et moderne Sprog: *dans l'amour trop n'est pas assez,* Begejstringen med dens stigende Hastighed skal beherskes. Kunstneren staar Ethiken og Politiken i det Samfund, hvori han lever, til Ansvar for, hvad han gør.

Naar vi nu ogsaa med Hensyn paa den nyere Kunst ville se Betydningen af det af Winckelmann rigtig iagttagne Forhold, bemærke vi først, at der er noget ved Sagen, som Winckelmann har overset, og som han paa hin Tid heller ikke godt kunde være opmærksom for, nemlig at der ligger en historisk Udvikling i Modsætningen mellem det for magre og det for svære i Renæssancekunstens Figurer. Michelangelo, der ender sin Kunst med Figurer af en saa overstadig Mægtighed, begynder med Figurer, som snarere ere for fine og gracile (sammenlign hans Kristusfigur paa Pietà-Gruppen med hans Kristusfigur paa »Dommedag«). Rafael, der dog har mere Sans for Maadehold, mere af Antikens Følelse for den skønne Midte, gaar det, til Dels ved Michelangelos Paavirkning, paa samme Maade: hans seneste Figurer ere uden Undtagelse langt sværere og tungere i Bygningen end Antikens, medens hans tidligste Figurer, malede under Peruginos Paavirkning, snarere ere for tynde end for tykke. At dette beror paa en Udvikling i Tiden, ikke alene paa den enkelte Kunstners individuelle Udvikling, kan ses ved at føre Tanken tilbage til selve hans Lærer, Perugino, hvis Figurer gennem alle hans Udviklingsstadier vedblive at være for tynde og spædlemmede. Om der end i Italiens Kunst i det 15de Aarhundrede findes mangen Figur, i hvilken vi maa anerkende en fornuftig og naturtro Middelvej i Proportionerne, er det dog en Kendsgerning, at vi yderst sjælden, næsten aldrig i denne Periode, finde Figurer, som ere for brede og mægtige, og at den store Mængde af dem ere for tynde,

haarde og tørre i Legemsbygningen. Omvendt finde vi fra det 16de Aarhundredes Begyndelse og langt ind i det 17de Aarhundrede næsten gennemgaaende Figurerne for bredt, fyldig og yppig anlagte i Forhold til Antiken eller Naturen. Noget lignende finder Sted i den belgiske Kunst. Det er naturligvis ikke nogen Tilfældighed, at alle nederlandske Figurer fra det 15de Aarhundrede, fra v. Eyck'ernes til Quinten Massys's Tid, ere tyndt og magert byggede, medens de senere — efter italienske Forbilleder — blive svære og stærke, endelig hos Rubens aldeles overdrevent yppige. Spanierne ere i det hele moderate; men naar Ribera midt inde i det 17de Aarhundrede finder et saa afstikkende Behag i det magre, er det en aabenbar Reaktion imod Tidens herskende Retning. Den hele Bevægelse er — taget i sine store Træk — aldeles uomtvistelig: at der fra den egentlige Middelalder af, da Proportionerne tidt ere ganske unaturlig langt og tyndt udtrukne, gaas gradvis, skønt paa en ujævn Maade fremad i Retning af Fylde og Mægtighed, indtil man endelig standser ved ligesaa store Overdrivelser i modsat Retning.

Der findes altsaa paa denne Udviklingsvej, paa hvilken man ingensteds finder egentlige Spring fremad, et Stade, der er betegnet ved en lignende naturtro Middelvej som den, vi finde i Antiken (hvilket aldeles ikke betyder, at den er fundet ved en Efterligning af Antiken). Da Kunsten imidlertid ikke over hele Linien bevæger sig fremad i taktfast Marche, kan dette Stade ikke henføres til noget bestemt Tidspunkt med en saadan Nøjagtighed, at der ikke fra forskellige Kanter kunde gøres Indvendinger derimod. Omtrentlig kan man dog sige, at det falder i de første tyve Aar af det 16de Aarhundrede, og naar man tager nærmest Hensyn til Udviklingen af den mellemitalienske Kunst, der i den plastiske Formation af Menneskeskikkelsen er den indflydelsesrigeste af alle, da til det første Tiaar. Den mest anførende og ledende Kunstner i denne Henseende var ganske sikkert Michelangelo, og for hans Vedkommende kan man bestemme Gennemgangsstadiet til Aarene 1504—5. Nu var der ganske vist meget individuelt ved denne mægtige Kunstners Indflydelse paa sin Samtid; og man kan i meget stort Omfang føre hin Overgang i Kunsten tilbage netop til hans Indvirkning paa Samtiden. Men det var blot ham, der kom først; var han hændelsesvis tidligere faldet fra, saa havde nok en anden Hærfører ført Tropperne over Rubico; Hæren var naaet lige hen til den.

Denne Overgang, der falder inde i en Mængde betydelige Kunstneres Levetid og Virksomhed (foruden Michelangelos og Rafaels f. Ex. ogsaa meget tydelig i Correggios) er, saa lidet haandgribelig den end er, en af Kunsthistoriens vigtigste Grænsebestemmelser. Det er egentlig den, som skiller imellem, hvad Italienerne kalde *il quattrocento* og *il cinquecento,* imellem, hvad Tyskerne kalde »Frührenaissance« og »Hochrenaissance«. Den medfører en helt ny Figurstil, som behersker Efterslægten i lange Tider. Det 15de Aarhundrede havde i det hele mere

arbejdet paa en naturalistisk Gennemarbejdelse af Figurens Overflade; nu først blev den helt nye Slægt af humanistiske Skikkelser, som Tiden længe havde gaaet svanger med, født til Verden. Vi tale her nærmest om Billedkunsten, Fremstillingen af Menneskeskikkelsen; men det er værd at kaste et Blik til Siden, til Arkitekturen, hvor en ganske tilsvarende Bevægelse foregik. En Tidsalders Arkitekturformer og plastiske Former ere overhovedet altid paa det nærmeste beslægtede, Statuen og Søjlen have Stil tilfælles (det er — tror jeg — Tidsalderens Stemning med Hensyn til det menneskelige Legems Former, som virke bestemmende paa Arkitekturen, ikke omvendt). Den samme Interesse, som medfører Fordringen til den i Overensstemmelse med Naturen gennemførte Enkeltfigur, leder ogsaa til at foretrække de antike Arkitekturformer med deres plastiske Korporlighed og bestemte Afslutning foroven og forneden for Gothikens lange, magre Parallelstave (Brunellesco). Men hele det 15de Aarhundrede igennem er Arkitekturformen dog forholdsvis tynd og mager i Forholdene ligesom Menneskefiguren, tidt overbroderet med Ornament paa en Maade, der minder om den urolige, smaalige Behandling af Enkeltformerne paa Legemet. Først med den nye Opfattelse af Menneskefiguren fra det 16de Aarhundredes Begyndelse bleve Bygningsformerne fede, brede, store og mægtig artikulerede, efterhaanden mere i Retning af det barokke. Der er ogsaa i Arkitekturens Historie her et Gennemgangsstade, der staar Antikens egen Proportionalitet nærmest og for saa vidt staar i et mere virkeligt Afhængighedsforhold til Antiken end Billedkunsten, som Arkitekturen nødvendigvis maa øse af en Tradition.

Men hvad er nu Grunden til, at der i den nyere Kunst er en saadan Fart fra den ene Yderlighed til den modsatte, medens den græske Oldtid hele sit Liv igennem forbliver roligere indenfor det samme Princip? Den fra Middelalderen nedarvede altfor store Tyndhed betyder aabenbart (det fremgaar ogsaa af Figurernes sjælelige Udtryk), at Mennesket opfatter sig selv paa en selvbenægtende Maade, at Mennesket ikke føler Trang til at gøre sit eget Væsen gældende. Tænk f. Ex. paa Peruginos Figurer; det er dem af alle (i Renæssancens Blomstring), som gaa videst i Tyndhed; deres Unaturlighed i denne Henseende er undertiden saa stor, at den næsten er latterlig. Ikke just at de, som f. Ex. Riberas, bære Præg af Askese, Selvplageri, Udtærethed, det vilde i Reglen heller ikke passe til, hvad de have at betyde. Tyndheden er kun Udtryk for, at Mennesket i sin Opfattelse af sig selv gør sig saa smal som muligt. Peruginos Figurer ere ligesom fulde af idel Undskyldninger for, at de overhovedet driste sig til at være til. Ville vi vide, hvad den overdrevne Mægtighed i Figuren betyder, gøre vi vel bedst i at rette Spørgsmaalet til Peruginos store samtidige, Uven og Antipode, Michelangelo, som først gennemførte den i sine Figurer. Den betegner tydelig nok en vældig Pukken paa sit eget Selv, den højeste Potens af Selvbekræftelse. De to Retninger forholde sig altsaa kontradiktorisk til hin-

anden ligesom Ja og Nej; men saaledes, at den ene, Selvbekræftelsen, er i Fremgang i Tiden, medens Selvbenægtelsen mere og mere trænges tilbage i Fortiden. Den dybere Grund til Forholdet er altsaa af religiøs Natur. I det ene Tilfælde opfatter Mennesket sig i sin Intethed i Forhold til en Uendelighed, som ligger udenfor ham; i det andet Tilfælde samler han Uendelighedstanken i sig selv, voxer og svulmer ligesom i Følelsen af sin uendelige Ret og Krav. Det første er Kristendom, det andet er foreløbig en titanisk Humanisme; men begge Dele ere lige fremmede for Antiken, som overhovedet ikke opfatter den menneskelige Personlighed i Forhold til Tanken om noget uendeligt, men i Forhold til det menneskelige Samfund, hvori han lever. Det uendelige er jo for Antiken netop — som Aristoteles belærte os om — det slette, det store Felt for alle de forfejlede Muligheder, medens Begrænsningen er det ene rette. I den med Kristendommen begyndte Livs- og Verdensanskuelse udgør Uendelighedstanken Personlighedens egentlige Værd og Berettigelse; enten sammenknuger og fortærer den den jordiske Existens, idet den drager dens hele Liv og Længsel over mod noget hinsidigt, eller den viser indad til det uendelige indre Fond af Muligheder, som Personligheden — saaledes som den alt er her paa Jorden — har i Eje. Det sidste er vistnok alt andet end Kristendom, snarere dens Modsætning, men den uendelige Subjektivitetsfølelse er aldeles betinget af den forud gaaede Kristendom.

* * *

Til fyldigere Forstaaelse af den ovenfor betragtede Modsætning mellem Selvbekræftelse og Selvbenægtelse, mellem positivt og negativt, mellem Humanisme og Antihumanisme i Opfattelsen af Menneskeskikkelsen, vil jeg tillade mig i ganske kort skizzeret Fremstilling, som jeg ellers agter at udføre nøjere, at dvæle lidt ved et historisk Forhold, der er altfor lidt paaagtet af den nyere Videnskab, som synes at have tabt dets sande Betydning af Sigte*.

Som bekendt var den jødiske Nation i Oldtiden lige fra den Tid, da den udviklede sin egen nationale og religiøse Ethik, i høj Grad — om end ikke absolut — billedfjendsk. Henimod Kristi Fødsel havde dette Billedfjendskab koncentreret sig til et absolut uforsonligt og uovervindeligt Had netop til Fremstillingen af den menneskelige Figur, og det endog uden Hensyn til, om Menneskebilledet gjorde Krav paa at være Gudebillede og paa at dyrkes som saadant eller ikke**. Josephus's Skrifter indeholde flere forbavsende Prøver paa denne dybt indgroede Aversion, som han selv fremstiller som det haardeste Punkt i hele

* I F. Münters endnu værdifulde Bog: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825, findes Sagen rigtig angivet i sit Hovedtræk, men ikke nøjere efterforsket eller opfattet i sin mere omfattende Betydning. Hans Anvisning til Kilderne har jeg fulgt.

** Josephus, de bello Judaico, II, cap. 10.

den jødiske Nationalkarakter* — et Punkt, imod hvilket endog de romerske Magthaveres Villie gentagne Gange blev knækket. Bød man Jødefolket Menneskebilleder, gjorde det sig stivt som en forfulgt Snog, og al dets mageløs haardnakkede Lidenskabelighed kom for Dagen. At denne Stemning har udviklet sig i Opposition imod de omboende Folk, og at den navnlig tog sin Retning imod Menneskebillederne i Kraft af en bevidst Følelse af Modsætningen til den græske Livsbetragtning, der jo fra Alexander den stores Tid af kom den nærmere og nærmere paa Livet, kan næppe være tvivlsomt, naar man erindrer, hvilken Rolle den kunstneriske Forherligelse og Idealisation af Menneskeskikkelsen spillede blandt Grækerne. Uagtet Accenten ikke blev lagt paa Begrebet Gudebillede, men paa det mere omfattende Begreb Menneskebillede, var den dybere Bevæggrund til denne saa overordentlig udprægede Stemning naturligvis ligefuldt af rent religiøs Art. Man kan formode, at Forargelsens egentlige Ophav beroede paa en Følelse af det farlige i den flydende Overgang mellem Menneskebilledet og Gudebilledet, som ligger i den idealiserede Opfattelse af Mennesket. Derpaa tyder ogsaa den Betragtning af Billedets Væsen, som indeholdes i Visdomsbogens 14. Kap. (især V. 19—21).

Den jødiske Religions Forbud imod Fremstilling af Menneskeskikkelsen (og af den alene) er gaaet over i Talmud (*»imagines bestiarum aliorumque præter hominem animalium, item arborum, herbarum et id genus aliarum rerum facere licet«* **).

Sagen tilspidses yderligere, saaledes at Forbudet især gælder den plastiske Fremstilling, allermest Statuen, men overhovedet enhver Fremstilling, som fylder op i Rummet (*»Unde fit, ut nec e ligno, nec calce, nec saxo imaginem formarent humanam, quæ scilicet promineret seu exstaret«*). Dette beror nu vistnok paa en naiv og ukyndig Æsthetik; thi den udviklede Malerkunst, som formaar at fremstille den enkelte Skikkelse med fuld illuderende Runding, kan egentlig ligesaa vel som Plastiken udfolde alle de Egenskaber, hvoraf den antihumanistiske Aandsretning kan tage Forargelse. Men man forstaar dog nok den Tanke, som ligger til Grund for Betragtningen: ved at tage Plads op i Volumen, ved at fylde op i Rummet gør det plastiske Billede — i Modsætning til det, der holder sig til Fladen eller er fordybet i den — sig gældende som noget positivt, indeholder altsaa, hvor Talen er om den menneskelige Skikkelse, noget fordringsfuldt, et humanistisk Vigtigmageri, der støder an imod den jødiske Religions Aand og Retning. Talmudisterne gaa saa vidt i spidsfindig Distinktion, at de erklære den graverede, i Fladen fordybede Figur (*intaglio*) for tilladelig, derimod det ophøjede Aftryk af den samme Figur for utilladeligt (*»pictas autem, seu ita insculptas figuras humanas, ut non protuberarent, sed aut in plano tantum aut in concavo viserentur, licitas habebant; sic tamen ut ectypas, quæ ex insculptis prominerent,*

* Antiq. Jud., XV, cap. 8.

** Selden, de jure naturali et gentium juxta disciplinam Ebræorum lib. II, cap. 6.

2*

formare nefas«). Saa urimelig som den udspekulerede Kløgtighed end bliver her, er Tanken dog let at forstaa: det udhulede Billede er noget negativt, indeholder ingen Prætentioner paa det menneskeliges Vegne; Aftrykket derimod fremtræder som noget positivt. Det er en Modsætning af lignende Art som mellem Peruginos tynde Figurer og Michelangelos vældige. Den paa én Gang raa og spidsfindige Betragtning, der forkætrede Plastiken, men begunstigede eller dog saa igennem Fingre med Maleriet, overførtes som bekendt til Byzantinerne (efter Billedstriden) og til Muhammedanerne, der særlig ikke taale »Statuer, som kaste Skygge«*.

Den jødiske Afsky for Fremstilling af Menneskefiguren er heller ikke bleven uden Følger for de europæiske Nationer, som i nyere Tider have været de anførende i Kulturen; noget af den er gennem Kristendommen forplantet videre og har paa afgørende Punkter udgjort et mærkeligt Oppositionsferment, netop naar Kunsten har været allermest humanistisk sindet. At det kristne Europa saaledes bestandig har havt Antihumanismens Aand lige ved Siden af Humanismens, udgør atter en af de betydningsfuldeste Modsætninger mellem den moderne og den antike Verden. Hvor besynderligt at tænke sig, at den mest typiske Repræsentant for den kunstneriske Humanisme i den nyere Tid, Michelangelo, han, hvis hele lange Liv var optaget af Begejstringen for Menneskeskikkelsens Herlighed, i sine Ungdomsaar lyttede med den dybeste Ærbødighed til Savonarolas Prædiken, der var ligesaa fjendtlig sindet mod det kunstneriske Studium af Menneskefiguren, som om det var en Muhammedaner, der havde Ordet!

* * *

Den Iagttagelse af Winckelmann, som vi ovenfor tog til Udgangspunkt, blev ikke noget dødt Ord med Hensyn til Kunstens Udvikling. Jeg mener ikke dermed, at et enkelt Sted i et Skrift af den tyske Forsker skulde være blevet ophøjet til Grundlov for Udøvelsen af Kunsten — overhovedet var hans praktiske Indflydelse paa Kunsten næppe saa stor, som man undertiden har villet gøre den —; men han var en Ordfører for det, der bevægede sig i Dybden af hele hans Tidsalder; og hvad han vilde og kæmpede for, Anerkendelsen af Antiken som den ene gyldige Læremester i Kunsten, gennemførtes jo virkelig i Slutningen af det 18. Aarhundrede. Dermed ophørte da af sig selv hin Svingning imellem det for fyldige og det for knappe i Formen, som havde været saa betegnende for Renæssancekunsten og som Winckelmann allerede ved Aarhundredets Midte havde angrebet.

Ganske pludselig og fuldstændig foregik Forandringen dog heller ikke. Tidligst og tydeligst gennemførtes den vistnok i den franske Skole: David og hans samtidige blandt Billedhuggere og Malere brød fuldstæn-

* A. F. Mehren, Islam i Forhold til Kunsten (For Romantik og Historie, 17. Bd.).

dig med Fortiden og opstillede en helt ny Figurstil, i hvis ensformige spartansk-romerske Helte-Ideal der ikke findes Spor tilbage af den indre Modsætning, der karakteriserede Renæssance-Kunsten. Heller ikke findes der noget af den hos Thorvaldsen, som renest og skønnest genfremstillede Antikens Figurstil med dens naturlige Maadehold, og som Winckelmann vistnok fremfor alle vilde have anerkendt som den, der opfyldte Forjættelserne. Derimod havde Carstens hentet de væsentlige Elementer til sin Figurstil fra Renæssancen og bibeholdt ikke lidet af Michelangelos og Giulio Romanos Yderligheder i Retning af det mægtige eller svulstige, hvilket fra ham af overleveredes til de efterfølgende tyske Mestere og atter brød sig imod den vaagnende Interesse for det 15de Aarhundredes Kunst, for de før-rafaeliske Mesteres tynde Figurer, saaledes at Renæssancens gamle Spil paany en Stund kom for Lyset i en afbleget Gengangertilværelse. Hvad har ikke overhovedet vort tilbageskuende Aarhundrede kaldt frem igen fra Fortiden! Men den egentlige Livsnerve i hint Spil er dog lammet, og jo mere vor Tid er kommet ind paa sin ejendommelige realistiske, naturgranskende Retning, des mere er ogsaa Modsætningen mellem det »udsultede« og det »svulstige« Omrids bleven vist tilbage til Renæssancens Kunsthistorie, hvor den egentlig hører hjemme.

HAANDEN PAA BRYSTET. (1887.)

The proper study of mankind is man.

Talen er her om den velbekendte Bevægelse at lægge Haanden paa Brystet eller »paa Hjertet«, om dens Betydning og Forekomst i Kunsten. Men først et Par Bemærkninger om slige udtryksfulde Haandbevægelser i Almindelighed.

Føler man med ét en stærk Fornemmelse i en eller anden Del af sit Legeme, da fører man uvilkaarlig Haanden dertil. Haanden er Menneskets Budbringer, Hjælper og Læge. Hvis Fornemmelsen er smertelig og ubehagelig, kan Haanden undertiden ved en Kontra-Irritation dulme den eller forjage den. Men opstaar Fornemmelsen inde i Legemet, hvor Haanden ikke kan naa hen, føres den dog i Retning af den, men standser selvfølgelig paa Legemets Overflade, for saa vidt den ikke allerede er standset før, paa Vejen til den. Bevægelsen har da ingen praktisk Betydning, den forbliver ufuldbyrdet; men netop af slige ufuldbyrdede Bevægelser bestaar den menneskelige Mimik.

Saaledes føres Haanden til Hovedet, fordi dette er Sæde for Sanseorganerne, især for de højere Sanser: Syn og Hørelse, som sætte Mennesket i telegrafisk Forbindelse med Omverdenen, desuden for Hjernen, Forestillings- og Tankelivets Organ, endelig for Taleorganerne. Man fornemmer, at Livet begynder at røre sig overmægtig stærkt i disse Organer. Bevægelsen bliver saaledes Udtryk for, at man føler sig aldeles optaget af noget, som man i Virkeligheden eller i Fantasien hører eller ser, eller af en intensiv Tænkning: Forestillingens eller Tankens Indhold fremstiller sig med et saadant Liv for den ydre eller indre Sans, at man ligesom lever umiddelbart med det eller paabyder sig selv Tavshed for ikke at forstyrre sin Dvælen ved det. Dette kan udtrykkes paa mange Maader og i mange Grader. Saaledes lægges Pegefingeren mod Hagen eller Underlæben under den tavse Beskuelse af Forestillingsbilledet; den fantasifulde eller tænksomme Forfatter ved sit Arbejde bruger sin Pen, hvor andre bruge Pegefingeren — et Motiv, som forekommer flere Gange i pompejansk Malerkunst (og hos Thorvaldsen). Naar Forestillingen indgyder Angest, spille Fingrene urolig mod Underlæben. Pegefingrene eller flere af Fingrenes Spidser berøre Kinden, som et Udtryk for Eftertanke, eller Siden af Næsen som et Tegn paa Tvivl, dialektisk Overvejelse.

Ældre Mænd gribe om Skægget eller stryge sig om det under fordybet Grublen eller i mørke Anelser. Blive Forestillingerne mere overvældende, saa at Hovedet tynges af dem, som man siger, lægger det sig til Siden, og Kinden støttes mod den aabne Haand, i Oldtid og Nutid et almindeligt Tegn paa Sorg. Den, der arbejder stærkt med sine Tanker, stryger sig over Panden eller klør sig i Hovedet, ligesom for ved en Kontra-Irritation at modvirke Blodets Tilstrømning til Hjernen; den voldsomme sjælelige Smerte ved en utaalelig Forestilling, som man ikke kan frigøre sig for, bringer en endog til at rive Haaret af sit Hoved*. Den, som faar et nyt Syn paa en Sag og ligesom vil gøre sig selv en Bebrejdelse for sin tidligere Blindhed, slaar sig for Panden. Er den nye Forestilling mere overvældende, bliver ogsaa Bevægelsen hæftigere: at slaa sig stærkt paa Hovedet eller gribe sig med begge Hænder om det er et Udtryk for Fortvivlelse.

Brystet er Bolig for de Organer, Lunge og Hjerte, der ved deres taktmæssige Udvidelse og Sammentrækning, Aandedræt og Hjerteslag, angive det sjælelige Livs Tempo og Rythme, Afvexlingen af Forestillingerne i deres forskellige Betydning for Mennesket selv. Saa længe som dette Tempo gaar sin regelmæssige, ensformige Gang, bliver man sig det ikke bevidst og kan derfor dvæle uforstyrret ved Forestillingernes objektive Indhold. Indtræder der derimod en pludselig og stærk Taktforandring, endog blot ved legemlig Anstrængelse, eller naar f. Ex. ved en mægtig Overraskelse Hjertet staar stille og Aandedraget holdes tilbage, eller ved et andet sympathisk eller antipathisk Indtryk Aandedraget trækkes ud til et langt Suk eller gentages i hurtige Stød, da fornemmer Mennesket, at der foregaar noget usædvanligt inde i Brystet, og fører uvilkaarlig Haanden dertil. Det er dette, som man med et populært Udtryk henfører til »Hjertet«, Livet i Hjertet, i Modsætning til »Hovedet«. Det forbinder sig vel med Forestillinger om noget udenfor os: en Overraskelse f. Ex. kommer jo af noget objektivt, som vi opleve og se for vore Øjne; men Indtrykkets Virkning paa vort Livs Bølgebevægelse er i Øjeblikket saa stærk, tager saaledes Vejret fra os, at vi glemme de objektive Forestillinger og deres Indhold og kun mærke det, som fremkaldt af dem foregaar i vort eget Indre**. Derfor angaar Be-

* Et meget energisk følt og i højeste Grad virkningsfuldt Træk af Kontra-Irritation findes paa Roger v. d. Weydens berømte Dommedagsbillede i Beaune (midlertidig udstillet i Louvre i Sommeren 1878): En nøgen Kvinde, som er fordømt til Helvedes Ild og skal styrtes ned i den, stikker de fire Fingre i Munden og bider sig af al Magt i dem. Saadanne Træk høre netop særlig hjemme i Middelalderens Kunst; det kommer af, at Middelalderen dels havde en vis Raahed i Følelsen, en Fortrolighed med Baal og Brand, dels havde en vis Uendelighed i Følelsen, som fremfor alt kommer frem i Dommedagsbillederne, der bestandig handle om den uendelige Kval eller den uendelige Fryd, som fastslaas for evige Tider. Begge Dele ere lige meget fremmede for den antike (græske) Kunst.

** For saa vidt kunde man formode, at Bevægelsen af Haanden til Brystet ikke

vægelsen af Haanden til Brystet mere Menneskets Subjektivitet, Haanden til Hovedet mere Indtrykket af det objektive, eller hvad der gør Indtryk som objektivt.

Men Bevægelsen af Haanden til Brystet har ogsaa et rent andet Udgangspunkt. Den kan være ganske tørt paapegende til andres Efterretning og udsige det samme som Sætningen: det er mig (f. Ex. som Svar paa Spørgsmaalet: hvem tilhører dette?). Eller den kan ledsage Spørgsmaalet: er det mig? (underforstaaet: — som du mener). I slige Tilfælde gælder Bevægelsen altsaa ikke noget Liv, der foregaar i Brystet: dette er her blot Midten af Legemet, som paapeges i Betydning af hele Personen. Naturligvis bliver ogsaa selve Haandbevægelsen noget forskellig efter den forskellige Mening, hvori den bruges: sligt lader sig dog vanskelig beskrive med Ord*.

Men mærkeligt er det, at, saa forskellige end de to Grundbetydninger af Bevægelser ere, er det dog i Livet og i Kunsten næsten umuligt at holde dem skarpt ude fra hinanden: i de allerfleste Tilfælde er der noget af begge Dele. Naar man ledsager Sætningen: det er mig eller Spørgsmaalet: er det mig? med en Bevægelse af Haanden til Brystet, gaar Repliken kun ganske undtagelsesvis ud paa en ren og tør Besked: for det meste kommer der med i Spillet en Følelse af éns eget Selv, som kan stige fra den dybest nedstemte Ydmyghed til den højest svulmende Stolthed, og som kan forbindes med Angest og Hengivenhed og alt andet, som kan sætte Hjertet i Bevægelse. Og omvendt: selv hvor Bevægelsen af Haanden til Brystet kun foregaar ifølge en Fornemmelse af Liv og Røre derinde, hvor Personen føler sig ganske ensom og al Tanke om en Paapegelse, en Demonstration for andre altsaa er udelukket, er den dog ifølge Sagens Natur Udtryk for en Følelse af ens eget Selv. Den er jo nemlig ikke noget rent umiddelbart, naturgivet Udtryk for en Sindsbevægelse, som f. Ex. at rødme eller at blegne: den forraader kun middelbart Sindsbevægelsen derved, at den er et Udtryk for Menneskets Reaktion, Modvirkning imod sin egen Sindsbevægelse, hans Trang til at blive Herre over den. Det synes derfor ogsaa ganske konsekvent, at de Forfattere, som have behandlet Sindsbevægelsernes Udtryk fra et rent naturvidenskabeligt Udgangspunkt, som Darwin i sin berømte Bog »*The expression of emotions*«, eller i vor Litteratur C. Lange (Om Sindsbevægelser), ikke have omtalt disse Haandbevægelser: de henhøre i Virkeligheden ikke til Menneskets Natur, eller henhøre i alt Fald — efter Darwins Betragtning af Tingene — endnu ikke dertil.

alene findes blandt Menneskene, men ogsaa blandt de Dyr, der ligesom Menneskene have Hænder til deres Raadighed, nemlig Aberne. Jeg ved ikke, om der er konstateret noget herom; men Sagen fortjener i hvert Fald at iagttages.

* En Forskel i Maaden, og dermed ogsaa i Betydningen, har Prof. med. C. Lange gjort mig opmærksom paa: med venstre Haand tager man sig — mere uvilkaarlig — til Hjertet; med højre Haand slaar man sig — mere deklamatorisk — for Brystet.

I Betydningen af denne Haandbevægelse er der altsaa, allevegne, hvor den forekommer, et Element af Hensyn til sig selv, Bevidsthed om sig selv. Som Menneskets Arbejdsredskab er Haanden en udadvendt Magt; men i de Bevægelser, vi her betragte, bøjer den sig indad, tilbage mod Subjektet, der udsender den.

* * *

Som et vigtigt menneskeligt Udtryksmiddel har denne Bevægelse Krav paa at studeres ikke mindre end f. Ex. Sprogets Brug af Konjunktiv og Imperativ, af Dativ eller Genitiv, og bør studeres efter en noget lignende Methode som lignende sproglige Fænomener. Saaledes vil den ogsaa kunne give et lille Bidrag til vor Forstaaelse af den mærkværdige Dyreart: Mennesket, som vi alle tilhøre. Hvad der i det følgende meddeles om Sagen, er helt igennem øst paa første Haand op af Kunstens Kilder, uden at jeg har kunnet finde nogen Vejledning i Litteraturen; jeg har endog al Grund til at tro, at Videnskaben endnu ikke har stillet Problemet: det er jo ikke alene det, der ligger altfor fjernt, men undertiden ogsaa det, der ligger altfor nær, som man ikke faar Øje paa. Om der skulde findes noget om det i de tyske »praktiske Anvisninger« i Mimik for Skuespillere, Malere og Billedhuggere, har jeg sandt at sige ikke eftergaaet, da jeg slet ikke kan tilskrive slige praktiske Anvisninger i Brugen af Udtryksmidlerne nogen Betydning. Naar Kunsten ikke benytter Motiverne ifølge en umiddelbar Følelse for deres Udtryksevne, skulde den hellere lade være at benytte dem. Og Theorien har aabenbart ingen Interesse af at studere andet end det, som udspringer fra en frisk og ægte Følelse: den vinder jo intet ved at studere, hvad der kun er en Anvendelse af dens egne Regler.

Saavel som alt andet, hvad der henhører under det menneskelige Udtryk, kunde Bevægelsen af Haanden til Brystet studeres i det virkelige Liv ligesaa vel som i Kunstens Værker — ja paa en Maade bedre, idet det virkelige Liv dog til syvende og sidst er Kilden baade for Kunsten og for Videnskaben. Den kunde ogsaa studeres i Skuespilkunsten. Men Billedkunstens Værker have den Fordel, at de ere monumentale, at de forblive, som de ere, og at de for en stor Del ere Menneskenes fælles Ejendom, som man kan henvise til og beraabe sig paa. Selv om man kunde fange det virkelige Livs (eller Skuespilkunstens) Fænomener som Svaler i Flugten, kan man ikke saaledes drage andre til Vidne paa dem som paa Kunstværkerne. Desuden kunne disse ikke forbigaas til Underretning om, hvorledes Fortiden bar sig ad, med andre Ord: til et historisk Studium af Sagen. Naturligvis kunde ogsaa Litteraturens Vidnesbyrd hjælpe noget, skønt de i saadanne Ting tidt ere mindre tydelige end Kunstens: dem maatte det blive en Litteraturhistorikers Sag at udnytte. I de meget vigtige Partier af Fortidens Historie,

fra hvilke vi ingen eller saa godt som ingen Billedkunst have tilbage, f. Ex. den nordiske Oldtid eller Jødefolkets Oldtid, maatte vi hjælpe os med Litteraturens Vidnesbyrd, som ganske sikkert fortjene Opmærksomhed med Hensyn til disse Problemer*.

Fig. 1. Paul Dubois: Den nyskabte Eva. (Ny Carlsberg Glyptothek.)

Foreløbig byde Kunstværkerne os dog et Stof til Undersøgelse, som snarere er for rigt end for fattigt. Det kunde desuden vel være, at Kunsthistorien for sin egen Skyld havde godt af at behandles noget mere som Motivernes Historie, noget mindre som Kunstner-Individernes. Man er ellers i Behandlingen af Historien kommen bort fra at opfatte den som en Fortælling om lutter enkelte Mennesker og er kommen mere ind paa at lægge Vægten paa de gennemgaaende Tilstandes Historie; men Kunsthistorien er ikke rigtig fulgt med i denne Stræben. I Kunstens Historie betegnes de fælles og gennemgaaende Tilstande netop af den Slags Motiver som det, vi her behandle: de have ligget til Rede for enhver Maler eller Billedhugger; og de have været mere end et dødt Materiale: der har været aktiv Kraft i dem, et Krav paa at benyttes. Motivernes historiske Liv har baade i Tid og i Rum en langt større Udstrækning end den enkelte Kunstners; de ere en Slags Guddomme eller Aander, som paa mange Maader udøve en Overmagt over Kunstneren, men som han ogsaa igen kan faa til at tjene sig. Hvorfor benytter f. Ex. Rafael eller Rembrandt i de og de givne Tilfælde det Motiv, at en Figur lægger Haanden paa Brystet? Er det af fuldkommen fri kunstnerisk Magtfuldkommenhed og »Skaberkraft«? Er det en ny Opfindelse af Kunstneren netop til denne Lejlighed? Ja, det tror maaske den, som kun betragter det enkelte Tilfælde,

* For Jødefolkets Vedkommende har Franz Delitzsch i sit *System der biblischen Psychologie* leveret et Afsnit om »Hoved og Hjerte«, som paa en interessant Maade strejfer disse Opgaver, men rigtignok kun strejfer dem.

det tror maaske endog undertiden den store Kunstner selv. Men den, som studerer Motivets Historie gennem hele dets Tilværelse, indser, hvorledes det spilles Kunstnerne, de store saavel som de smaa, i Hænderne af den Tidsaand, af de Forestillinger, hvori de alle leve og røre sig. Den store Kunstner forstaar visselig at faa det til at sige noget nyt og noget aandfuldt, uden derfor at være uafhængig af det; den ringere Kunstner leverer kun endnu en Gentagelse af det, idet han tankeløst afskriver det efter Diktat af Tidsalderens Mode.

Fig. 2. Hasselberg: Snöklockan.
(Ny Carlsberg Glyptothek.)

Der er desuden noget, som giver det Motiv, vi her behandle, en ganske særegen historisk Interesse, nemlig at det er saa betegnende — maaske mere betegnende end noget andet enkelt paaviseligt Træk — for Modsætningen mellem antik og moderne (kristelig) Kunst. Da jeg engang i en Samtale med en bekendt tysk Forsker i antik Kunst bragte dette Problem paa Bane, udtalte han — lidt for rask —, at Antiken jo slet ikke kendte dette Motiv (Haanden paa Brystet). Deri huskede han vel i Øjeblikket fejl, saaledes som det kan hændes endog den lærdeste; men Ytringen har alligevel sin Værdi, fordi den viser, at man ved et hurtigt Overblik over den antike Billedkunst slet ikke bliver var, at Motivet forekommer i den. Det findes ogsaa i Virkeligheden yderst sjælden. Og om det end er Videnskabens Pligt at holde skarpt Øje med Undtagelserne, saa har det endnu større Betydning, at den gør den rette Forskel imellem, hvad der er Undtagelse og hvad der er Regel. Der er aldeles ikke Tale om, at Motivet i Antiken udfolder sig i den rige Skala af Betydninger, som det har i den kristelige Tidsalders Kunst, og som vi i det følgende skulle gennemgaa. Det synes endog slet ikke i Oldtiden at have havt den Betydning, som senere er blevet næsten den almindeligste for det (Forsikring, i religiøs eller verdslig Betydning). Og naar Nutidens Grækere lægge Haanden paa

Brystet til Tegn baade paa Hilsen og paa Tak, saa kommer det aabenbart fra en Indflydelse fra Orienten og er ikke nogen Arv fra det gamle Grækenland.

Enhver husker, hvorledes den Medicæiske Venus og de med den beslægtede antike Statuer holde deres Hænder: Gudinden dækker — eller lader, som hun dækker — Brystet med den ene Haand, Skødet med den anden. Det er et Motiv, som vel kan tages med i denne Sammenhæng, men dog kun staar i en udvortes Forbindelse med vort egentlige Æmne. Bortset herfra har Haanden paa Brystet i den antike Kunst, saa vidt min Erfaring strækker, kun én tydelig Mening, nemlig Sorg; denne Mening kan Motivet vel ogsaa have i den moderne Kunst, men forholdsvis sjælden.

Fig. 3. Michelangelo: Fangen. (Louvre.)

Langt hyppigere forekommer i Antiken Bevægelsen af Haanden til Hovedet, i alt Fald fra det fjerde Aarhundrede f. Kr. at regne, i allehaande Kunstværker, i hvilke det sjælelige Udtryk eller Sammenspil er fremhævet, som i Gravrelieffer fra Athen eller Malerier fra Pompeji og Herculanum *.

Paa de græske Gravmæler betegner Haandens Bevægelse til Hovedet atter Sorg: den forekommer sjældnere blandt Kompositionens Hovedpersoner, sjældnest i Figuren af den afdøde selv (der jo fremstilles som levende), hyppig derimod i de omgivende Figurer af Slægtninge, Venner eller Tyende, som med vemodige Blikke betragte den afdødes Skikkelse.

* Fortrinlige Bemærkninger om disse Motiver i den antike Kunst findes i A. Furtwänglers Text til det nye Afbildningsværk over *Die Sammlung Sabouroff* (Taf. XV, XVI, XVII). — Se ogsaa Heuzeys Bemærkninger i *Monuments grecs* publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France 1874. Heuzeys Mening om det der meddelte Tilfælde (Haanden paa Brystet) kan jeg forøvrigt ikke tiltræde.

I Malerierne har Motivet atter Betydning af Sorg; men der faar den tillige i flere smukke Exempler Udtrykket af tænksom Overvejelse eller digterisk Inspiration. Man ledes til at antage, at saadanne Bevægelser, hvorved Figurens periferiske Dele bøjes tilbage imod dens Midte, oprindelig have været Antikens Følelse imod, idet man foretrak en fri og frank Udfoldning af Skikkelsen. Derfor have disse Bevægelser oprindelig været opfattede som henhørende til Livets mørke Side. Men det ligger ogsaa i Antikens Karakter, at den i hvert Fald maatte foretrække den Bevægelse, der mere betegner en objektiv Kontemplation, for den, som viser tilbage til den stærkt bevægede Subjektivitet.

Fig. 4. Gérard: Amor og Psyche. (Louvre.)

I et andet Skrift (»Sergel og Thorvaldsen« p. 162) har jeg kortelig paavist, hvorledes Thorvaldsen, der var stillet midt imellem antik og kristelig Tradition, forholder sig til slige Haandbevægelser, og at han, paa Antikens Vis, i det hele ubetinget foretrak Bevægelsen af Haanden til Hovedet. Her skal jeg tilføje et Træk til Sammenligning mellem ham og Rafael, i hvilket han viser sig som Repræsentant for den antike Opfattelse, Rafael for den kristelig moderne. De have begge komponeret Billeder af Psyche, som af Merkur bæres op ad til Olympen efter alle Jordelivets Lidelser (Rafaels Fresker i Farnesina, Thorvaldsens lille runde Relief i Museet, Nr. 432). Rafael lader Psyche folde Hænderne korsvis over Brystet ligesom i Andagt, Thorvaldsen lader hende holde Fingeren op mod Hagen i ufravendt, fængslet Beskuelse af Himlens forventede Herlighed.

Hvorledes Bevægelsen af Haanden til Brystet forekommer i den antike Kunst, skal jeg forsøge at gøre Rede for paa et andet Sted; det er en Sag, som indeholder altfor meget dunkelt og tvivlsomt til at kunne interessere en større Læsekreds. Derimod antager jeg, at det kan interessere flere at betragte, hvor rigt dette Motiv udfolder sig i den moderne

Kunst: det er ogsaa egentlig kun i den, at man tilfulde kan studere dets Betydning. At mine Exempler fortrinsvis ere tagne fra, hvad man faar at se i Paris og London, kommer deraf, at jeg for et Par Aar siden tog Problemet med mig til nøjere Studium paa en Rejse til disse Byer, i hvis store Samlinger Kunsten er saa overordentlig rigt og alsidigt repræsenteret. Dog har jeg naturligvis ogsaa taget Hensyn til vigtige Fænomener fra Kunstværkerne i andre Lande.

Fig. 5. Reynolds: The age of innocence. National Gallery. (London.)

* * *

Jeg begynder med Exempler, som henhøre til det ene Udgangspunkt for Bevægelsen, den pathetiske Fornemmelse af Hjertelivet, uden mindste Bibetydning af noget demonstrativt, undtagen forsaavidt som Bevægelsen i og for sig maa betegne en Bevidsthed om éns egen Person og fører til Jeg'ets Begreb.

Haanden føres til Brystet som uvilkaarligt Udtryk for det vaagnende (eller det svindende) Liv i Hjerte og Aandedrag.

Paa Salonen i Paris 1885 fandtes et Maleri af N. A. Laurens: Eva, som fornemmer sit Hjertes første Slag. Det har Betydning for os som Illustration af vort Æmne, ellers var det ikke noget betydeligt Kunstværk. Eva stod nyskabt og lagde venstre Haand paa Brystet, højre Haand oven paa venstre, idet hun med en vis nysgerrig Overraskelse gjorde den første Erfaring om Livskildens Pulseren i hendes Indre og ligesom for første Gang hilste paa sit eget Jeg. Det er en lignende Tanke, som er — langt skønnere — udtrykt i Paul Dubois's herlige Statue af den nyskabte Eva (Fig. 1)*. »Hun lægger Hænderne

* Ny Carlsberg Glyptothek. Smukt afbildet, efter en Tegning af A. Jerndorff, i min Billedkunst (1884), p. 310.

paa Brystet« — saaledes har jeg tidligere beskrevet Motivet — »i en Fornemmelse af, at den Kilde af Livsfryd, som med ét vælder frem af hendes Bryst, næsten bliver hende for stærk«. Imidlertid forekommer det mig muligt, at Kunstneren her har tænkt sig Eva staaende ligeoverfor sin Skaber, saaledes at Bevægelsen faar en Bibetydning af Taknemlighed. Men rent og ublandet fremtræder det pathetiske i Motivet i den svenske Billedhugger Hasselbergs Statue: Snöklockan* (Fig. 2), en ung Pigeskikkelse, i hvilken Kunstneren har personificeret det efter Vinterdvalen vaagnende Planteliv: hun staar endnu halvt drømmende og fører den ene Haand mod Hjertet, den anden mod Hovedet: Hjertets forstærkede Slag fremkalder mere levende, vaagne, bevidste Forestillinger. Jeg har tidligere** paavist om denne Statue, at den paa en vis Maade er en Reminiscens af den ene af Michelangelos to berømte Fanger i Louvre-Museet, nemlig den yngste af dem, der ligeledes fører Hænderne til Brystet og til Hovedet (Fig. 3), idet den urolige Sjæl gennem dunkle Drømme synes at kæmpe sig frem til Frihed og Bevidsthed. I Michelangelos Figur har man i Grunden det Motiv, hvorom vi tale, givet paa den mest oprindelige og elementære Maade: det er kun det til Frihed og Bevidsthed vaagnende Menneske og forestiller intet, som betegnes ved et mythologisk eller symbolsk Navn.

Fig. 6. Ingres: Ødipus og Sfinxen. (Louvre.)

Man kunde ogsaa tænke sig det af Prometheus skabte Lermenneske førende Haanden til Brystet, idet Athene sætter Sommerfuglen paa dets Hoved. Jeg mindes imidlertid ikke Exempler paa, at Kunsten har fremstillet det saaledes.

* Udstillet paa den nordiske Udstilling i København 1883.

** Ude og Hjemme, 6te Aargang, 1883, Nr. 313.

Fornemmelsen af, at Livet rinder ud og svinder, fører ogsaa uvilkaarlig Haanden til Brystet; saaledes i Dupatys Statue af Biblis, som forvandles til Kilde, blandt de moderne Skulpturer i Louvre. Det er en ung Pigeskikkelse, som ligger paa Jorden; hun føler, hvorledes Hjerteslaget taber sig: herefter vil hendes Livs Strøm ikke bevæge sig i varmt pulserende Takt som de virkelige levende Væseners, men i en fuldkommen ensformig, uafbrudt Strøm som en Kilde. Hun tager Afsked med sit menneskelige Jeg.

I de her anførte Værker har Fantasien ført Kunstnerne ud over Virkelighedens Grænse til Forestillinger, som hverken ere umiddelbart erfarede i Livet eller kunne være det: Eva træder f. Ex. ind i Livet som voxen Skikkelse. Til Grund for Anvendelsen af Motivet i saadanne Opgaver ligger Iagttagelsen af, at det overhovedet er betegnende for en Opvaagnen til et højere Sjæleliv, f. Ex. den første Følelse af Elskov. Paa Gérards Maleri af Amor og Psyche (i Louvre, Fig. 4) ser man Psyche som ganske ung, omtrent fjortenaarig Pige, idet Amor trykker det første Kys paa hendes Pande, trykke sine Hænder ind imod Brystet, den ene ovenpaa den anden, medens hun stirrer drømmende frem for sig. Det er den samme Bevægelse som i det ovennævnte Billede af Eva, der fornemmer sit Hjertes første Slag. Gérards Æmne er vel ogsaa idealt, men dog ikke hævet over virkelig Erfaring; thi hvorledes den første Kærlighed, det vaagnende Hjerteliv, bærer sig ad, det kan man se i Livet. Den første mere bevidste Opvaagnen af den religiøse Følelse kan søge et lignende Udtryk (J. L. N. Jalert's Statue *la prière* i Louvre). Motivet er overhovedet særdeles betegnende for Overgangen, Grænseskellet, mellem Barndommen og den voxne Ungdom, men i den egentlige Barnealder hører det mindre hjemme. Det paa en Gang bevidste og sentimentale, der er ved det, stemmer ikke med Barnets rent naive Natur (hvilket maaske ogsaa staar i en hemmelighedsfuld Forbindelse med, at det er saa sjældent i Antiken). Der fattes vel ikke Exempler paa, at endog udmærkede Kunstnere have anvendt det i Barneskikkelser; men om de have gjort vel deri, er et andet Spørgsmaal. Jeg kan anføre Joshua Reynolds's meget bekendte Maleri: *The age of innocence* i National-Galleriet i London: en ganske lille Pige, som sidder paa Jorden med Benene trukne ind under sig og lægger Hænderne paa Brystet, den ene over den anden, ligesom Gérards Psyche (Fig. 5). Det er falsk i Udtrykket: Barnealderen har et uskyldigt Hjerte; men det beror netop paa, at den endnu ikke véd noget om sit Hjerte, aldrig har lagt Mærke til det.

Det er ikke alene denne Følelseslivets Begyndelse og Ende, dets Vaagnen og Hendøen, men overhovedet enhver stærk Svulmen af det eller Venden i det, som kan føre Haanden til Hjertet. Det kan ske i Overraskelse, Indignation, Vrede, Smerte, Sorg, Modbydelighed, Afmagt, Længsel, Nydelse, Glæde, Jubel, Hen-

Fig. 7. Leonardo da Vinci: Nadveren. Brudstykke. (Milano.)

rykkelse osv. Det nytter næppe at opregne alle de forskellige Kvaliteter af Følelser, som kunne medføre denne Bevægelse, og det vilde være altfor vidtløftigt at anføre Exempler fra Kunstens Verden for hver enkelt af dem, efter som det netop ikke er Følelsens Kvalitet, som her er det afgørende, men dens Intensitet. Det kommer an paa, at Indtrykket udenfra virker saa stærkt paa Sjælen, at det ikke flyder roligt over i dens Strøm, men at Sjælen ligesom vægrer sig ved eller betænker sig paa at give det Rum, og at Sjælsbevægelsen derfor foreløbig kommer ud af sin sædvanlige Takt. Derfor betegner denne Haandbevægelse som Udtryk for en Følelse egentlig altid et Element af Lidelse, endog hvor Følelsen ellers er Lyst eller Nydelse.

Hos stærke, i Livets strænge Skole hærdede Mænd hører der naturligvis et forholdsvis voldsomt Indtryk til for at fremkalde saa stærk en Taktforandring, at den føles som en Lidelse eller endog truer med at tage Magten fra Personen. Bedst kan dette maaske illustreres ved det herlige Sted i Odysseen (Begyndelsen af 20de Sang), hvor Odysseus, der om Natten ligger ukendt i sin egen Hal, hører sit eget Huses Tjenestepiger lefle med Bejlerne.

Da kom Hjertet i Konningens Bryst i det hæftigste Oprør,
Og med sig selv han vejede dybt i Sind og i Hjerte,

Enten han op skulde springe paa Stand og dræbe dem alle,
Eller en Gang til Slutning endnu med de trodsige Herrer
Lade dem gantes og lefle; højt glammed i Brystet hans Hjerte.
Ret som en Hund, der om Hvalpene gaar, som den nylig har kastet,
Gør ad den fremmede Mand og strax er rede til Angreb,
Saaledes glammed hans Hjerte af Harm over al denne Skændsel,
Hæftig han slog sig for Bryst og formaned sit Hjerte saalunde:
Giv dig tilfreds, mit Hjerte! en lumpnere Færd har du fordum
Taalt den Dag, da den vilde Kyklop mine kraftige Svende
Frækt opaad, dog taalig du bar det, indtil mit Anslag
Ud af Hulen dig førte, hvor alt du vented dig Døden.
Saa med formanende Ord han talte sit Hjerte til Rette:
Strax kom Hjertet til Fatning igen, og rolig i Brystet
Slog det; men selv paa sit Leje han vælted sig frem og tilbage — —

Slaget paa Brystet udtrykker altsaa her den ethiske Selvbeherskelse. I Kraft af en Tilbageskuen til Fortiden og et Blik mod Fremtiden føler Mennesket baade Muligheden og Nødvendigheden af at kue Øjeblikkets Lidenskab. Han kalder den til Orden, ligesom man truer en gøende Hund — og dog er Hjertet her en tro Gaardhund, der blot er altfor nidkær for sin Herres Vel. Jeg antager, at Homer her har tænkt sig Odysseus's Slag for Brystet givet med knyttet Haand. Saaledes har Billedhuggeren Fagatier i en Statue i Louvre fremstillet Spartacus, Høvdingen for de mod Romerne oprørske Slaver, trykkende Hænderne, der ere knyttede om de sønderbrudte Lænker, ind imod Brystet, idet han søger at vinde Herredømme over den lidenskabelige Strøm af Harme i sit Indre.

I Modsætning til slige barske Mandsskikkelser kommer Ungdommens, især Kvindekønnets Hjerte lettere i Bevægelse og er et mere fint mærkende Organ for Følelseslivet: her behøves der ikke saa stærke Indtryk, for at Haanden skal føres til Hjertet. I fremhævet Betydning bruges jo ogsaa Ordet Hjerte til at betegne en levende Modtagelighed for Indtryk af andres Skæbne, en fin Medfølelse; og allerede fra gammel Tid fremstilles gerne allegoriske Personifikationer af sympathiske Sindstilstande eller Dyder med Haanden paa Brystet. Saaledes *Mansuetudo* (selskabelig Omgængelighed) paa Nicola Pisanos Prædikestol i Baptisteriet i Pisa, *Comitas* (Venlighed) i Rafaels skønne Figur i Constantins-Salen i Vatikanet, *Clementia* (Mildhed) f. Ex. paa Gravmæler i Westminster-Abbediet. Her er da en fin Streg, som adskiller den sunde og naturlige Finhed i Følelsen fra den usunde og affekterte: Sentimentaliteten, der, hvis den skulde fremstilles allegorisk, ganske sikkert ogsaa maatte lægge Haanden paa Brystet, ligesom den jo gør det i det virkelige Liv. Og hermed forbinder sig da en hel Mængde Brug og Misbrug af »Hjertet« som Begreb og »Hjertet« som Symbol: den Bytten Hjerte med Jesus, der f. Ex. forekommer i den hell. Katharina af Sienas Legende, Andagten for Jesus's hellige Hjerte fra det 17de Aarhundrede af, særegne Begra-

velser af det udtagne Hjerte og Dyrkelsen af det, tilsidst endog af Marats under Rædselsherredømmet 1793, m. m.

* * *

Ingres har paa et bekendt Maleri (i Louvre, coll. Duchatel) malet Ødipus, som gætter Sfinxens Gaade. Han staar rolig ligeoverfor Uhyret og holder Fingrene pegende ind imod sit Bryst (Fig. 6). Kunstneren har derved betegnet, at Ødipus gætter Gaaden. Dens Løsning var som bekendt »Mennesket«; og Bevægelsen af hans Haand siger: det er mig (Mennesket). Heri have vi et Exempel paa den rent demonstrative (paapegende) Betydning af, at Haanden føres til Brystet, uden at deri blander sig noget pathetisk Udtryk af en indre Følelse. Dette demonstrative var, som vi have set, det andet Udgangspunkt for Bevægelsen. Her forudsættes en eller flere andre tilstedeværende, for hvem Personen paapeger sit eget Jeg.

Fig. 8. Andrea del Sarto: Judas. (Brudstykke af Nadverbilledet i S. Salvi. Florents.)

Det er ogsaa Løsningen af en Gaade, som giver det dramatiske Liv til de mangfoldige Fremstillinger af Nadveren, det vil sige: det Moment i den, da Kristus udtaler Ordene: »En af Eder skal forraade mig«, der vare lige saa uforstaaelige som overraskende for de tilstedeværende Apostle. Hvem sigtede Mesteren til med disse skrækkelige Ord? »De bleve saare bedrøvede«, siger Evangeliet, »og begyndte hver især at sige til ham: Herre, er det mig?« (Matth. 26, 22). Paa Billederne af dette Optrin ser man ogsaa gerne en eller flere af Apostlene lægge Haanden paa Brystet med Spørgsmaalet: er det mig, eller Forsikringen: det er ikke mig. Det er for det meste den Apostel, som sidder Kristus nærmest. Paa det berømte Maleri i Milano (Fig. 7) har Leonardo da Vinci benyttet

Motivet saaledes, at han lader en ungdommelig Apostel (Philippus), som har den tredje Plads fra Kristi venstre Haand, rejse sig og bøje sig stærkt fremad mod Kristus, idet han trykker Fingerspidserne af begge Hænder ind imod sit Bryst. Goethe fortolker i sin Afhandling om Maleriet denne Bevægelse fuldkommen træffende ved at omsætte den i følgende Replik: »Herre, mig er det ikke! — Du ved det! — Du kender mit rene Hjerte. — Mig er det ikke!«* Motivet er altsaa ogsaa her demonstrativt, fremhæver Personens eget Jeg; men det er tillige, og i fuldt saa høj Grad, pathetisk, et Udtryk for den utaaleligste Angest og Hjertevé, den inderligste Trang til Bekræftelse paa, at man er et uskyldigt Menneske og ikke en sort Forræder. Det angaar her Jeg'et i den dybeste Betydning af Ordet som moralsk Personlighed og forudsætter egentlig, at Hjertet i den almindelige Bevidsthed har faaet Hævd paa at være Samvittighedens Sæde.

Fig. 9. Rafael: Forarbejde til Transfigurationen. Tegning. (Louvre.)

Paa et andet udmærket Nadverbillede, nemlig Andrea del Sarto's i S. Salvi ved Florents, er det undtagelsesvis Forræderen, Judas, som lægger Haanden paa Brystet med Spørgsmaalet: er det mig? (Fig. 8, Matth. anf. Kapitel, Vers 25), idet hans Mine udtrykker den højeste Overraskelse over, at hans Hemmelighed er lagt aaben frem. (Kristus besvarer Spørgsmaalet ved at lægge Brødet i hans anden Haand).

Overhovedet medføres Bevægelsen af Haanden til Brystet let af ethvert Udsagn eller enhver Tanke, hvori Begrebet jeg (jeg, mig, min, mit o. s. v.) eller ikke-jeg forekommer paa en særlig fremhævet Maade. Paa Rafaels »Transfiguration« (i Vatikanet) føres den maanesyge Dreng hen til Apostlene, for at de skulle helbrede ham, medens Mesteren selv er vandret op paa Bjerget. Den forreste af Apostlene lægger den ene Haands

* Goethe, Ueber Kunst und Alterthum, I, 3. 130.

Fingre ind imod Brystet og peger med den anden op til Bjerget (Fig. 9). Jeg kan ikke hjælpe, saa megen Medlidenhed jeg end føler med Eder; men han deroppe kan — vent paa ham. Her er Bevægelsen mest demonstrativ. Den anden ved Siden af ham trykker begge Hænder ind mod Brystet, raadvild, pint af sin egen Vanmagt, der ikke kan hjælpe paa en saa skrækkelig Ulykke. Her er Bevægelsen overvejende pathetisk.

Ved Udtalelsen af Ordet jeg paa en saadan fremhævet, emfatisk Maade og den tilsvarende Haandbevægelse er der for det meste enten Ydmyghed eller Stolthed med i Spillet, enten en Følelse af, at man føler sig lille eller at man føler sig stor — eller paa én Gang noget af begge Dele. I dyb Erkendelse af egen Intethed, fortabte Rettigheder og Trang til at tages til Naade lægger den fortabte Søn, hvor han knæler for Faderen, Hænderne korsvis over Brystet (Lionello Spada's Maleri i Louvre). Paa Sebastian del Piombo's skønne Billede (sammesteds) af Marias og Elisabeths Møde lægger Maria, der er svanger med Jesusbarnet, den venstre Haand paa Brystet, hvilket her aabenbart udtrykker en Følelse af Ydmyghed: »At sligt skulde vederfares mig! Det er meget mere, end jeg har fortjent.« Der blander sig mere stolt Glæde i Ydmygheden hos Marias Moder, den hellige Anna, paa flere Billeder af ældre udenlandsk Kunst: hun lægger Haanden paa Brystet ligesom med en Undren over, at hun og hendes Slægt ere udvalgte til saa store Ting. En egen Forbindelse af Ydmyghed eller Beskedenhed og Stolthed har Rafael skildret levende og skønt i den Scene af Psyches Historie (i Freskomalerierne i Farnesina), hvor Psyche efter al udstanden Fare og Møje omsider bringer Krukken med Skønheds-Salven til den strænge Venus (Fig. 10). Hun knæler for Gudinden, hæver Krukken i Vejret

Fig. 10. Rafael: Udkast til Fresco i Farnesina. Tegning. (Louvre.)

med den ene Haand og lægger den anden paa Brystet med et Udtryk af troskyldig Glæde over at have kunnet udføre Befalingen: »Se det har jeg kunnet gøre.«

En anden Forbindelse af de to modsatte Elementer har man i Stolthedens Nedladenhed, som ogsaa kan udtrykke sig ved denne Haandbevægelse. Et Exempel derpaa er Pugets store Relief af Alexander og Diogenes (i Louvre). Den stormægtige Konge rider forbi den kyniske Filosof i hans Tønde, trykker Haanden meget theatralsk og demonstrativt ind mod sit Bryst og forsikrer: »Var jeg ikke Alexander, vilde jeg være Diogenes — men jeg er nu alligevel Alexander.« Det er en Indrømmelse af den store Existens til den lille.

Endelig det rene Hovmod. Et Exempel har man paa det første Maleri af Hogarths bekendte Række: *The marriage à la mode* (Fig. 11, Nationalgalleriet i London). Det forestiller Afslutningen af Ægteskabskontrakten mellem den unge Lord og den borgerlige Pige. Medens Brudens Fader, den hovedrige Borgermand, efterser Papirerne, sidder Brudgommens Fader, den fattige, dumme, podagristiske Adelsmand og peger med den ene Haand paa sit Stamtræ, idet han med den anden banker sig let paa Brystet: Se saadan en Mand er jeg!

For at illustrere Toppunktet af Jeg'ets Følelse af sig selv, sin egen Ret og Adkomst, maa jeg nævne et nyere fransk Maleri (Salonen 1885), som vistnok ingenlunde var fremragende som Kunstværk, men ret skarpsindigt tænkt som Allegori og betydningsfuldt og uundværligt i denne Sammenhæng. Det var et stort Billede af Charles Landelle: *Le droit moderne.* Øverst svævede »Friheden« med brudte Lænker, neden under tronede »Loven«. Ved Foden af hendes Trone stod til den ene Side »Retfærdigheden«; til den anden saa man en ung Mand, en Repræsentant for Nutidens Ungdom: han holdt i den ene Haand en Rulle, hvorpaa Menneskerettighederne vare opskrevne. En Mand af den ældre Skole, en ærværdig Dommer, lagde sin Haand paa hans Skulder og pegede ned paa en Tavle, som holdtes af to Genier, og hvorpaa der stod: Ingen Rettigheder uden Pligter. Denne Formaning besvarer saa den unge Mand ved at lægge Haanden paa Brystet, idet han aabenbart erklærer sin, Individets, uafhængige Ret: Jeg har i mig selv, som Menneske, Maalestokken for, hvad der er min Ret. Det er en yderst betegnende Anvendelse af dette Motiv i dets demonstrative Betydning, Superlativet af Individualismen, af at Jeg'et isolerer sig og fremhæver sig som sin egen Overhøjhed. Det er Ordet jeg med tre tykke Streger under.

Man kan altsaa med en vis Ret sige, at Haanden paa Brystet er en lige ejendommelig Betegnelse for den dybeste Ydmyghed og det mest svimlende Overmod. Fra hin forlorne Søn, som vender angrende hjem, til den nyeste Nutids forlorne Søn, som erklærer Individets absolute Ret, er der en lang Skala af Overgange. Der staar i Lukas's Evangelium

(18, 10 ff.) om Tolderen, at han stod langt borte og vilde end ikke opløfte sine Øjne til Himlen, men slog sig for sit Bryst og sagde: Gud være mig Synder naadig! Der staar ikke, at Farisæeren slog sig for sit Bryst, idet han sagde: Jeg takker dig, Gud, at jeg ikke er som de andre

Fig. 11. Hogarth: The marriage à la mode. (National Gallery, London.)

Mennesker o. s. v.; men i alt Fald efter moderne Forestillinger vilde denne Gestus passe meget godt for hans Replik.

Men vel at mærke: den er ikke Udtryk for den højeste, over alt Ansvar hævede Magtfølelse. Den vilde slet ikke passe for en Jupiter, som tronede paa Olymp. Den passer ikke engang for den suveræne Konge: Ludvig den fjortende lægger vel Haanden paa Brystet, hvor han knæler paa sin Grav (Coyzevox's Statue), følende sit menneskelige og religiøse Ansvar: men hvor han staar eller troner i kongelig Herlighed, gør han det ikke. Netop det demonstrerende ved Motivet vilde forudsætte, at Suveræniteten eller Højheden følte sig antastet, fornægtet, sat under Tvivl, og trængte til at genoprettes i andres Omdømme. Der er noget pukkende, uroligt, og i saadanne Tilfælde polemisk i Motivet: det er ikke den rent umiddelbare, uanfægtede Sikkerhed paa sig selv, men Nægtelsens Nægtelse. Hvor to staa i et Forhold til hinanden, den ene som overordnet, bydende eller givende, den anden

som underordnet, lydende, bedende, modtagende, er det denne og aldrig hin, der lægger Haanden paa Brystet.

Dette Grundforhold udvikler sig i en Række af enkelte Forhold, som vi nu skulle gaa over til at betragte.

Haanden paa Brystet er Udtryk for at lægge sig noget paa Hjerte, at modtage en Indskydelse, en Lærdom, Tilskyndelse, Formaning, Kaldelse, Befaling el. desl. I denne Betydning kan den være aldeles uvilkaarlig og fri for ethvert Hensyn til, om den bliver set eller ikke; men den kan ogsaa være mere eller mindre demonstrativ, bestemt til, at andre skulle se den og modtage den som en Forsikring om Modtagelsen.

Fig. 12. Rembrandt: Matthæus. (Louvre.

Jeg vil anføre et Par Tilfælde, hvori det uvilkaarlige i Bevægelsen er ejendommelig og smukt fremhævet derved, at den Person, som modtager Kaldelsen eller Lærdommen (og lægger Haanden paa Brystet), vender Ryggen til den, fra hvem den udgaar. Rembrandt har paa et aandfuldt Maleri (i Louvre) fremstillet Matthæus skrivende sit Evangelium (Fig. 12). Englen, som indgiver ham, hvad han skal skrive, staar bagved ham, lægger Haanden sagte paa hans Skulder og hvisker noget i Øret paa ham. Evangelisten ser altsaa ikke Englen, men stirrer lige fremad, bevæget lyttende; han holder den højre Haand med Pennen foreløbig i Ro og lægger venstre Haand paa Brystet. Rembrandt har næppe vidst, at Ghiberti to hundrede Aar tidligere paa sit Relief af Evangelisten Marcus med Løven paa den nordre Bronzedør af Baptisteriet i Florents havde taget Motivet paa

en ganske overensstemmende Maade. En Nutids-Maler (E. J. Laurent), som paa Salonen i Paris 1885 havde udstillet et smukt Billede af Marias Bebudelse, havde havt den for dette Æmne vistnok nye og originale Idé at lade Englen svæve bagved Maria, saa at hun hører Bebudelsens Ord som en Aanderøst. Hun har rejst sig fra sit Haandarbejde og staar dybt greben af det, hun hører, idet hun trykker Haanden ind imod sit bankende Hjerte. At Maria ved Bebudelsen lægger Haanden paa Brystet eller begge Hænder krydsvis over det, er ellers gentaget Hundreder af Gange i ældre og nyere kristelig Kunst; men hvor hun ser Englen lige for sig, faar det let en ren rituel Betydning af Hylding og Andagt. Saaledes som Laurent havde taget Motivet, var der ligesom kommet frisk Blod i det, en vis umiddelbart følt psykologisk Sandhed.

Fig. 13. Rafael: Skolen i Athen. Brudstykke. (Vatikanet.)

Omvendt have vi hos Rafael et mærkeligt Exempel paa, at den, som modtager Lærdommen og lægger sig den paa Hjerte, staar bagved den, af hvem han modtager den, og altsaa ikke ses af ham: ogsaa her bliver altsaa den modtagendes Bevægelse ensom, ikke demonstrativ. Det er paa »Skolen i Athen«. I Forgrunden sidder som bekendt Pythagoras og skriver; bag ham bøjer en Mand med Turban paa Hovedet sig frem og ser over hans Skulder: han er lutter Ærefrygt og Beundring og lægger Haanden paa Brystet (Fig. 13). Det skal vel forestille en Orientaler; men i hans Forhold til Oldtidens Visdom er der noget ligesom symbolsk for Rafaels eget Samfund og Tidsalder, for den italienske Renæssance. Hjertet glødede af Begejstring for Oldtidens Litteratur, man troede paa den og hyldede den med religiøs Ærefrygt; men man forstod den ikke klart og objektivt: den var foreløbig noget, som var mere for Hjertet end for Hovedet. Hvis man ret havde opfattet Oldtiden med Intelligensen, Tanken, saa

Fig. 14. G. della Robbia: Brudstykke af Frisen paa Hospitalet i Pistoja.

havde det været betegnet ved en Bevægelse af Haanden til Øjenbrynet eller til Læben.

Af Claude le Fèvre findes i Louvre et ret smukt Maleri, »En Lærer og hans Elev«: den ældre taler til den yngre, som lægger Haanden paa Brystet. Man kan af denne Bevægelse slutte, hvad ogsaa begge Figurernes Udtryk bekræfter, at der ikke her er Tale om Undervisning f. Ex. i Grammatik eller Mathematik, men om en moralsk Formaning eller Irettesættelse. Ligesaa i Eustache le Sueurs Maleri af den gamle Tobias, som giver sin Søn Formaninger angaaende den forestaaende Rejse. Ret kuriøst er det, at Guido Reni i et allegorisk Maleri (i Louvre), som forestiller »Tegningen« (som en ung Mand) og »Koloriten« (som en ung Kvinde), lader denne sidste lægge Haanden paa Brystet: det vil sige, at Koloriten underordner sig Tegningens Anvisninger og anerkender den som sin ledende Mester. *Le dessin, c'est la probité de l'art*, som Ingres sagde.

I de sidstnævnte Exempler er Bevægelsen allerede bleven demonstrativ. Som saadan faar den en næsten pantomimisk Betydning som vedtaget Tegn for Modtagelsen af en Befaling fra en overordnet, særlig Kongen. Kong Ludvig den trettende havde befalet Opførelsen af *le pont au change;* men først efter hans Død udførte hans Enke, Dronning Anna

Fig. 15. David: Edsaflæggelsen i Boldhuset. (Louvre.)

af Østerrig, Værket under Sønnens, Ludvig den fjortendes, Mindreaarighed. Paa Bronzemonumentet paa Broen, meget smukt udført af Simon Guillain (1648, nu i Louvre), ser man Ludvig den trettende, der giver Dronningen det Paalæg at lade Broen bygge. Hun staar til den anden Side og ser hen til sin kongelige Ægtefælle, imponeret af hans strænge Bud, idet hun lægger Haanden paa Brystet. Det er et Løfte, en personlig Forpligtelse: hun stiller sin Person, som hun lægger sin Haand paa, i Borgen for, at Befalingen skal blive udført.

Som Modtagelsesbevis forekommer Bevægelsen ikke alene, hvor Talen er om en Befaling, men ogsaa om en Velgerning, en Naadesbevisning, f. Ex. hvor en knælende Herre modtager et Ordenstegn af Kongen (J. B. van Loo's Maleri af Indstiftelsen af Hellig-Aands-Ordenen, i Louvre). Derfor er den ogsaa et meget almindeligt Udtryk for Taknemlighed: den forekommer i denne Betydning f. Ex. flere Gange paa den berømte Robbia-Frise af de 7 Barmhjertighedsgerninger paa Hospitalet i Pistoja (Fig. 14). Man kender baade fra Livet og fra Billedkunsten Exempler paa, at en Herre eller en Dame, der har sunget en Sang eller givet en lignende Præstation til bedste og modtager sit fortjente Bifald af Publikum, besvarer det ved en yndig Bøjning og ved at lægge Haanden

paa Hjertet. Motivet kan saaledes synke ned til at faa Betydning næsten blot af Hilsen, dog af en lidt mere højtidelig Natur end de almindelige.

Det er bestandig, som allerede fremhævet, den, der føler sig som den underordnede, der lægger Haanden paa Brystet overfor den overordnede. Selv hvor Virtuosen hyldes og kranses af Publikum, anerkender han alligevel Publikums Dommerhøjhed og bøjer sig for den. I de nys anførte Tilfælde var den underordnede den passive og modtagende, og den overordnede den, som havde Udspillet. Men Bevægelsen fra den underordnedes Side kan ogsaa forekomme mere aktiv, netop som en personlig og frivillig Erklæring om, at man føler sig som den underordnede, derfor som en Loyalitetserklæring, et Troskabsløfte, en Hylding. Saaledes er den anvendt utallige Gange i det moderne Monarkis klassiske Tider i det 17de og 18de Aarhundrede og er overordentlig betegnende for hin Tidsalders Opfattelse af det undersaatlige Forhold til Kongen, der ikke var ligt med Slavens Forhold til Herren, men beroede paa Undersaattens Følelse af, at han var en Personlighed. Paa Rubens's Maleri af »Frankrig«, som overrækker Maria af Medici Rigsæblet, lægger »Frankrig« Haanden paa Brystet; det samme gør hun paa Nic. Coustou's Relief fra 1693, hvor Apollo viser hende Ludvig den fjortendes Billede.

Fig. 16. Sansovino: Kristi Daab. (Baptisteriet i Florents.)

Om Wiedewelts ældste Statue af Troskaben paa Frihedsstøtten paa Vesterbro sang Oehlenschläger, efter at Kunstneren havde druknet sig i Sortedamssøen:

Troskab græder,
Klædt i hvide Marmorklæder,
Kold og bleg, den ranke, hulde Mø.

Haand paa Brystet,
Aldrig, aldrig trøstet
Stirrer hun hen mod den sorte Sø.

For Digterens Øjne tog det sig ud, som om Statuen sørgede over sin Mesters Død, og han fortolker Haanden paa Brystet som Udtryk for Sorg, Hjertekvide, hvilket den jo ogsaa kan være. Men fra Kunstnerens Side er det naturligvis ikke ment saaledes. Det er Troskaben mod Kongen, ikke i nogen enkelt Situation som en forbigaaende Bevægelse — saaledes som f. Ex. Eckersberg har benyttet Motivet i sit Maleri af Bønderne, der hilse paa Kongen ved Frihedsstøtten —, men fastholdt som et blivende Symbol*. Paa lignende Maade karakteriseres ogsaa hyppig Troen (fides) i religiøs Betydning, f. Ex. med meget højtidelig Virkning af Ingres i en af hans Kartoner til Glasmalerierne i det Orléans'ske Gravkapel. Man kan vel ogsaa finde Exempler paa, at allegoriske Figurer af »Haabet« eller af »Kærligheden« lægge Haanden paa Brystet; men denne Bevægelse egner sig unægtelig bedre for »Troen«.

Fig. 17. Alonso Cano: Den hellige Agnes. (Berlin.)

Den Haand, som lægges paa Brystet, henviser i alle saadanne Tilfælde til noget, som foregaar inde i Brystet, hvor det menneskelige Øje ikke trænger hen. Man forestiller sig, at Menneskets egentlige og sande Sindelag (»Hjertensmening«), som er hans egen Hemmelighed, hvorom intet andet Menneske har umiddelbar Kundskab, findes derinde i den mørke Hulning, og det er navnlig symboliseret ved Hjertet. »Jeg vilde ønske, jeg kendte dit

* Paa det Longueville'ske Gravmonument af François Anguier (nu i Louvre), der i Almindelighed har været Forbilledet for Frihedsstøtten paa Vesterbro, staar »Retfærdigheden« (betegnet ved fasces og secures) med Haanden paa Brystet. Hvis dette ikke er rent tankeløst fra Kunstnerens Side, saa maa han vel have tænkt paa den personlige Forpligtelse, som ligger i Varetagelsen af Dommerkald og Øvrighed.

Hjerte«, siger Lady Anna i Shakespeares Richard den tredie tvivlraadig til den gaadefulde Richard, da han bejler til hende. Man kan ikke se uden paa Brystet, hvordan Hjertet er: kunde man blot faa det frem for Dagens Lys! Derfor er Hjertet, i dets egen Form, Symbolet for det sande Sindelag. I det sidste Maleri i Rækken af Rubens's Billeder af Maria af Medici's Liv ser man Forsoningen mellem Dronningen og hendes Søn, Ludvig den trettende. Kongen overrækker sin Moder et Hjerte, som til Betegnelse af hans Sindelag er brændende, og lægger tillige selv Haanden paa Brystet: det er, om man vil, ikke ganske heldig tænkt; men Meningen er dog let at forstaa: det brændende Hjerte illustrerer aabenlyst, hvorledes Hjertet inde i hans Bryst er. At Hjertet kommer for Dagen, er Betingelsen for trofast Venskab. Cicero siger (Lælius 26): »I Venskab er intet sikkert og paalideligt, medmindre den ene Ven ser den andens Bryst aabent og viser sit eget.« Det er aabenbart dette Udsagn, som — for øvrigt yderst smagløst — er oversat i det plastiske Sprog i Pietro Paolo Olivieri's Statue af »Venskabet« i Louvre (det 16de Aarhundrede). Det er en nøgen kvindelig Figur med et stort aabent Saar i venstre Side af Brystet: det ser ud, som Huden var borte paa et stort Stykke — men man ser desværre alligevel ikke ind i Hulningen. Med højre Haands Fingerspidser skyder hun Saarets Rande til Side for at vise det »aabne Hjerte«. Det er en ganske særegen Variation af Motivet: Haanden paa Brystet.

Fig. 18. Elfenbensrelief fra det 10. Aarhundrede. (Cluny-Museet. Paris.)

I Henhold til en saadan Tankegang faar dette Motiv overhovedet Betydningen af, at Hjertet er uden Svig, og bliver derved, som bekendt, et meget almindeligt Udtryk for Bekræftelse og Forsikring, ja giver, naar det ledsager et Udsagn, dette næsten Karakteren af en Ed (»Haanden paa Hjertet!«).

Det følger vel af Sagens Natur, at naar en Gestus skal have en bestemt bindende Betydning som Ed, da maa den kun anvendes i religiøs Betydning. Dette er efter kristelig Skik Tilfældet med de tre oprakte Fingre, som man f. Ex. kan se det paa Terborchs berømte lille Maleri af Fredsslutningen i Münster 1648 (i National-Gallery i London). En Gestus derimod, der har en saa lang Række Betydninger som Haanden paa Brystet og bl. a. kan være rent uvilkaarlig, kan ikke have nogen retsgyldig Betydning som Sværgen. Ikke desmindre forekommer denne Gestus som en meget højtidelig Bekræftelse og spiller en stor Rolle i ældre Billeder, som forestille Afslutning af Traktater o. desl. (Et Maleri

af Ratifikationen af en Traktat mellem England, Spanien og Østerrig, af Marcus Gherardts i National-Gallery, London; et Bronzerelief af en Fredsslutning fra Martin Desjardins Monument over Ludvig XIV, nu i Louvre). Blandt Kunstnere fra vort Aarhundrede har E. de Bièfve ikke forsømt at benytte den i sit bekendte store Maleri af den nederlandske Adels Kompromis 1565. I Louis Davids store paabegyndte Komposition af Eden i Boldhuset (20de Juni 1789) forekommer en Figur, som i den voldsomste revolutionære Enthusiasme slaar sig med begge Hænder for Brystet (Fig. 15). Her kommer atter det pathetiske i Bevægelsen overvejende frem: Personen føler den moralske Begejstring, der raser i hans Bryst, som en Lidelse, et indre Oprør. Dette Motiv, saavel som alle de andre paa det samme Maleri, har en meget forskellig Karakter fra den paalidelige, bevidste Ro, der maa herske under Aflæggelsen af en Ed, naar vi skulle have nogen Tillid til den. Det er Skikkelser, hvis Sjæle hvirvles af en Orkan.

Fig. 19. Correggio: Madonna di S. Francesco. (Dresden.)

Naturligvis bliver Formen for den personlige Forsikring den samme, hvad enten Forsikringen efter sit Indhold er sandfærdig eller ikke: Usandheden tager Sandhedens Maske. Paa et godt Maleri af Lenain (i Louvre) ser man Apostlen Peter, som fornægter Jesus: da Tjenestepigen beskylder ham for at have været i Følge med den fængslede Galilæer, lægger han Haanden paa Brystet og forsikrer, at det ikke er sandt. Der staar jo ogsaa i Evangeliet, at Peter ikke alene fornægtede sin Mester, men svor paa sin Fornægtelse. Med dæmonisk gribende Magt virker Motivet i Luca Signorellis Figur af Antikristen, som prædiker i Dagene før Verdens Ende (Freskerne i Orvieto). Det er Løgne-Profeten,

som i Skikkelse ligner Kristus og gør forfalskede Efterligninger af hans Gerninger og hans Taler. Djævlen staar ved hans Side og hvisker ham i Øret, hvad han skal sige, og han lægger Haanden paa Brystet og forsikrer Folket om, at han er den ægte. Men hvis han var den ægte, vilde han netop ikke lægge Haanden paa Brystet: det er en Bevægelse, der meget lidet egner sig for Kristus som Prædikant, og som overhovedet sjælden vil findes i nogen Fremstilling af hans Person. Bedst passer den, hvor han ydmyger sig for andre, som hvor han modtager Daaben af Johannes (Sansovinos Bronzegruppe paa Baptisteriet i Florents, Fig. 16) eller ved Fodvaskningen.

Fig. 20. Verrocchio: Kvindebuste. (Bargello. Florents.)

* * *

Det religiøse Liv, Forholdet til Guddommen, udtrykker sig i samme Former som det verdslige, Forholdet til Menneskene, og kan kun hæve sig over dette ved en forskellig Grad af Styrke og Inderlighed.

Vi have allerede set, at f. Ex. den religiøse Tro ligesaa vel som den politiske Troskab udtrykker sig ved at lægge Haanden paa Brystet. Overfører man det, som i verdslig Betydning er en Loyalitetserklæring eller Hyldingsed, paa det religiøse Omraade, kommer det til at svare til Bekendelse. Dette er i den kristelige Kunst en af de allerhyppigste Betydninger af Haanden paa Brystet. Et Exempel har man i Caspar de Crayers Maleri (i Galleriet i Bryssel) af den hellige Huberts Omgivelse: paa sin Jagt gennem Skoven ser Hubert den underfulde Hjort med Krucifixet mellem Takkerne staaende ligeoverfor sig: han bøjer Knæ og lægger Haanden paa Brystet, bekendende Troen paa

den korsfæstede. Hvad der her fremtræder som Udtryk for en øjeblikkelig Sjælsbevægelse, finder man som mere fastslaaet Tegn i en rent utallig Mængde Figurer, saavel i Plastik som i Maleri, af Kristendommens Bekendere, især Kirkens Helgener, fremstillede enten enkeltvis eller lige overfor Guddommen i synlig Skikkelse. (Smukke Exempler: Rafaels Halvfigur af den hell. Katharina af Alexandria, i National-Gallery i London; Alonso Canos Halvfigur af den hell. Agnes i Berlin, Fig. 17)*.

Fig. 21. Dürer: Selvportræt. (Pinakotheket, München.)

I denne Betydning kunne vi følge Motivet længere tilbage i den kristelige Kunsts Historie end i nogen anden; den byzantinske, romanske, gothiske Kunst frembyde Exempler. I de ældste af disse, de byzantinske eller romanske, er Personens Udtryk af Andagt eller Bekendelse hyppig alene givet ved denne Haandbevægelse, medens Figuren ellers ikke kommer ud af sin strænge, endog stive Holdning. Tidsalderen var endnu hildet i hendøende antike Traditioner og fattig paa nye, selvstændige Udtryksmidler: den maatte lade sig nøje med denne Haand paa Brystet til en Antydning af, at Personerne tog sig det guddommelige til Hjerte, tog det med personlig Bekymring og Alvor. Jo mere Motivet saaledes skal tale for sig selv uden ellers at støttes ved noget gennemført Udtryk i Figurens Bevægelse, Mine, Blik, des mere kan

* Et særegent og dejligt Exempel er Rafaels Figur af Apostlen Johannes paa Billedet af den hell. Cecilia i Bologna. Idet han hører Englesangen fra oven, søger hans Blik til Augustin, der staar ligeoverfor ham: »hører du, det er dette, hvorom vi have talt«. »Han lægger sin venstre Haand paa Brystet som med en bekræftende Gestus og tillige som én, der selv føler sit Hjerte brænde i sig.« Saaledes har jeg beskrevet Motivet i denne Figur (se »Billedkunst«, S. 137), længe før jeg tænkte paa nogen almindelig Behandling af det.

det blive utydeligt, saa at man maa være meget varsom med Opfattelsen af det: undertiden kan det vel være utvivlsomt, at Meningen er den, at Personen lægger Haanden paa Brystet; men undertiden er det ogsaa uklart, om Haanden ikke blot tilfældig ses foran Brystet*. Efterhaanden udvikler Kunsten sig da til at gennemføre Udtrykket i hele Skikkelsen, saaledes at Haanden paa Hjertet bliver Toppunktet, det mest fremspringende Træk af al Skikkelsens Veltalenhed. Denne gaar hyppig i stærkt pathetisk Retning, saa at Udtrykket af religiøs Bekendelse gaar over i Udtrykket af Hjertets brændende Længsel. I denne Aand er særlig den hellige Franciscus af Assisi fremstillet mangfoldige Gange med Haanden paa Brystet (f. Ex. af Correggio, i »Madonna di S. Francesco«, Fig. 19). Den religiøse Sentimentalitetsbølge stiger saa bestandig højere indtil ind i det 17de, henimod det 18de Aarhundrede. Som et Exempel, der har forekommet mig at betegne Kulminationen i denne Retning, skal jeg anføre en lille malet Træfigur af udmærket spansk Kunst, i Kensington-Museet, forestillende den hellige Franciscus Xavier, en ung gejstlig Mand i lang sort Dragt. Han staar med Hovedet bøjet halvt lidelsesfuldt til Siden og trykker begge Hænderne ind imod Brystet, den ene lidt højere oppe end den anden, som om han pintes svarligen i sit Bryst af den søde, himmelske Smerte.

I denne Figur, saavel som i andre, vi tidligere have anført, fremtræder Motivet forstærket derved, at begge Hænder lægges paa Brystet. Dette er ikke ganske det samme som, at Hænderne lægges krydsvis, eller nøjagtigere: Underarmene krydsvis og Hænderne fladt ind mod Brystet, en Gestus, som har en mere bestemt rituel Karakter og næppe nogensinde forekommer som et rent uvilkaarligt Udtryk for Følelsen, saaledes som det kan være Tilfældet med den enkelte Haands eller begge Hænders simple Bevægelse mod Brystet. Saavidt jeg har bemærket, optræde de krydsvis lagte Hænder historisk først noget senere i den kristelige Kunst, fra det 13de Aarhundrede af, og vedligeholde sig da i Kunstens hele senere Historie, men aldeles overvejende i kristelig-

* Paa det bekendte byzantinske Elfenbens-Relief fra det 10de Aarh. i Cluny-Museet i Paris, som forestiller Kristus, staaende midt imellem Kejser Otto den anden og Kejserinde Theophano, læggende Hænderne paa deres Hoveder, lægge begge den højre Haand fladt paa Brystet (Ægtheden har med Urette været bestridt). Eftersom alle tre Figurer ses lige forfra, kommer Haanden foran Brystet paa den ene af Sidefigurerne (Theophano) (Fig. 18) til at pege bort fra Kristus med Fingrene: saa meget rimeligere er det, at Haanden her virkelig lægges paa Brystet som Udtryk for Andagt og Bekendelse. Men paa et meget overensstemmende og næsten samtidigt Elfenbens-Relief af den græske Kejser Romanos IV og Kejserinde Eudokia række disse hver fra sin Side begge Hænder saaledes frem imod Kristus, at den ene af dem — paa Romanos den højre, paa Eudokia den venstre — ses fladt udstrakt foran Brystet. Der er det — ogsaa efter Analogier med andre byzantinske Værker — i det mindste usandsynligt, at Meningen skulde være den, at Haanden lagdes paa Brystet. — Den Slags Tilfælde forekomme tidt. — Blandt romanske Exempler skal jeg særlig minde om fem Figurer paa Hellig-tre-Kongers-Skrinet i Köln, hvor Meningen er utvivlsom.

religiøs Betydning som en ren Andagtsbevægelse med lignende Betydning som de foldede, sammenlagte Hænder, men med en særegen storartet Højtidelighed. Hvor de en Gang imellem forefindes paa mythologiske Omraader, som i Rafaels Figur af Psyche, der føres til Olympen af Merkur, have de dog en Betydning af Andagt, der tydelig er overført fra Kristendommen. Denne Gestus er især anvendt i saadanne Skikkelser som Maria, der modtager Bebudelsens Engel, eller Kongerne, der knæle foran Kristi Krybbe. Paa Riberas ypperlige Maleri i Louvre af Hyrdernes Tilbedelse ser man en Hyrde, som lægger Hænderne foldede sammen, en anden, som lægger en Haand paa Brystet, en tredie, som lægger Hænderne krydsvis over Brystet: her have alle tre Bevægelser en simpel Betydning af Andagt, uden at der er gjort synderlig Forskel paa dem.

Fig. 22. Rafael: Fornarina. (Palazzo Barberini, Rom.)

Om denne Læggen Hænderne krydsvis muligvis skulde være overført til Europas Kristne fra ueuropæiske, orientalske Folk, maa jeg overlade til andre at undersøge, saa meget mere som Undersøgelsen paa Grund af Orientalernes store Mangel paa Billedkunst falder udenfor Kunsthistoriens Omraade. At Motivet paa en vis Maade genfindes i Oldtidens Kunst, særlig i den ægyptiske, skal andensteds blive omtalt.

* * *

Paa Gravmælerne fremstillede man allerede tidlig i Middelalderen de virkelige og samtidige Individer med mere eller mindre Tilnærmelse til Portrætlighed. Da denne Art af Kunstværker hører hjemme paa kirkelig Grund, finde vi ogsaa i de liggende Gravfigurer de sædvanlige Andagtsbevægelser, i Reglen de foldede, sammenlagte Hænder, men en Gang imellem ogsaa Hænderne korslagte over Brystet eller en enkelt Haand

paa Brystet (saaledes Constance d'Arles fra anden Halvdel af det 13de Aarhundrede i S. Denis). Det egentlige Portrætbillede som selvstændig og verdslig Kunstart, navnlig det private Portræt, Husportrættet, som man kunde kalde det, fremtræder først fra det 15de Aarhundrede af, med to omtrent samtidige Begyndelser, i Nederlandene og Italien, og har siden den Tid uafbrudt været en af Billedkunstens vigtigste Forgreninger. Det har i den en særlig Interesse at studere Anvendelsen af Haanden paa Brystet.

Fig. 23. Lorenzo Lotto: Mandsportræt. (Belvedere-Saml. Wien.)

I de ældste Portrætbilleder, de fra det 15de Aarhundrede, hører dette Motiv aldeles ikke hjemme. Dertil høre de fortrinlige Portrætter af gammel nederlandsk Malerkunst (f. Ex. af van Eyck, Memling og, som en Overgang til de italienske, Antonello da Messina) eller af den ældre italienske Renæssance, saavel i Skulptur som i Malerkunst. Dette beroede jo ikke paa, at man ikke skulde have været fuldkomment fortrolig med Motivet; man anvendte det ogsaa ved Portrætfigurer, individuelle, virkelige, samtidige Skikkelser, der indførtes i historiske Billeder som fromme Betragtere af hellige Optrin, f. Ex. Nadveren eller Passionsscener (Donatoren, Kunstneren selv), eller ved Personer, som stedtes for Madonnas Aasyn. Det følger ligefrem af, hvad vi ovenfor have meddelt om Motivets Anvendelse i religiøs Betydning. Men hvor Personen fremstilledes alene*, hvor Kunstværket kun handlede om ham, der vilde Haanden paa Brystet gøre et mere personlig fordringsfuldt, selvbevidst,

* Mærkeligt er et meget tidlig forekommende Exempel paa et Portræt med Haanden paa Brystet, saa meget mere som det netop er et Portræt af den Mand, der fremfor nogen anden har givet den senere Middelalders og Renæssancetidens religiøse Følelse dens Retning og ligesom har indviet den moderne »Inderlighed«, nemlig Frans af As-

demonstrerende Indtryk, som Tidsalderen endnu var for naiv og for jævn til at godkende.

Hvor Talen er om Portrætter, er der særlig Opfordring til at gøre Forskel mellem saadanne Tilfælde, hvor Haanden ses foran Brystet ifølge et rent udvortes Arrangement, og det betydningsfulde Motiv, hvorom vi tale. Er det et Brystbillede, kan Kunstneren ønske paa en eller anden Maade at faa Haanden med for at gøre Indtrykket af Billedet rigere. De gammel-nederlandske Malere, Jan van Eyck og hans Efterfølgere, lade gerne Personen lægge Hænderne, den ene over den anden, paa en Brystning eller en Vindueskarm foran sig; andre lade Personen foran Brystet holde et Papir med hans Navn o. desl. eller med Haanden omfatte noget af Klædedragten eller lege med en nedhængende Snor eller Kvast*. En smuk Kvindebuste i Florents (Bargello) af Andrea Verrocchio (Fig. 20) holder begge Armene foran Livet, saaledes at den ene Haand virkelig ligger paa Brystet; men den hviler over en Blomsterbuket, som den tjener til at fastholde, hvilket giver Motivet en rent anden

Fig. 24. van Dyck: Jan Snellincx. Radering.

sisi. Det er en al fresco malet Figur i Sacro speco i Subiaco, udført 1228, to Aar efter Frans's Død og endnu før hans Kanonisation, som fandt Sted samme Aar. Dog maa det erindres, at Frans strax gjaldt som Folkehelgen. Det er afbildet bl. a. i Henry Thodes Bog: Franz von Assisi (Berlin 1885) p. 81. Vel er Betydningen af Haandbevægelsen her — som sædvanlig i saa gammel Kunst — ikke ganske utvivlsom, fordi Figurens hele Mimik ellers er saa stiv og tilbageholden; den kan ogsaa opfattes som talende; men det er dog vistnok naturligst at forstaa den som Udtryk for Bekendelse.

* Desuden allehaande mere specielle Motiver, der maa antages at have særegne Foranledninger. I *National Portrait-Gallery* i London findes et gammelt Brystbillede af Kong Richard den tredje fra Slutningen af 15de Aarhundrede. Han holder højre Haand foran Brystet med Fingrene bukkede om Kjoleopslaget; med venstre Haand tager han en Ring af højre Lillefinger (eller sætter den paa).

og naivere Mening, end hvis Haanden laa umiddelbart paa Brystet. Desuden: jo mere Personen er fremstillet alene og ude af al Handling, kan jo baade han og Kunstneren føle en vis Forlegenhed med at faa Hænderne anbragte: det er dette, som bringer Herrer i det moderne Liv — og desværre ogsaa i den moderne Kunst — til at stikke Haanden indenfor Vesten, Fingrene ind imellem Knapperne, eller endog Hænderne i Buxelommerne — et Sted skal man jo nemlig gøre af dem. Saadanne uægte, fra Forlegenhed stammende Motiver, som man for øvrigt ogsaa træffer i den antike, romerske Portrætkunst, kendes dog i de fleste Tilfælde let fra de virkelige »Motiver«, de, som bero paa en Tilskyndelse indefra.

Undertiden, og netop mest i den ældre Periode, kan det dog være vanskeligt nok at gøre Forskellen. Albrecht Dürers bekendte Selvportræt fra Aar 1500 i Pinakotheket i München (Fig. 21) har den ene Haand paa Brystet; jeg er tilbøjelig til heri at se et Træk af den uforlignelig naive Selvforgudelse, som overhovedet er Aanden i dette Portræt; men det fremtræder alligevel her uendelig mere tilbageholdent og forsigtig end i det syttende Aarhundredes Portrætter. Vist er det, at Motivet endnu ikke kan siges at høre egentlig hjemme i Portrætterne fra Renæssanceperiodens Guldalder, hverken i Leonardo da Vincis, Rafaels og Tizians eller i Dürers og Holbeins. Jeg har gennemgaaet et tilstrækkelig stort Materiale med Hensyn til denne Sag til at kunne udtale dette som Regel; men unægtelig begynde allerede Undtagelserne at dukke frem. Paa en egen Maade forholder det sig med enkelte Billeder af Rafael og Tizian af kvindelige Skønheder, i hvilke Armenes og Hændernes Linier ere samlede foran Brystet. I Rafaels bekendte saakaldte »Fornarina«-Portræt i Palazzo Barberini i Rom (Fig. 22) er der i den Maade, hvorpaa Haanden berører Brystet, vistnok et Udtryk for erotisk Hengivelse. Men i Hovedsagen falde disse Billeder ind under en ganske anden Betragtning, idet Motivet her nærmere er i Slægt med den Medicæiske Venus's end med den øvrige moderne Kunst. Jeg forbeholder mig andensteds at udvikle Motivet i denne Betydning.

I tydelig og moderne Mening forekommer Haanden paa Brystet i Portrætbilleder først henimod Midten af det 16de Aarhundrede, men spiller fra den Tid af en større og større Rolle.

Saa vidt som jeg har set, optræder Motivet i den italienske Kunst tidlig med rent verdslig Karakter, snarest som et Tegn paa Selvfølelse, der dog endnu foreløbig er meget dæmpet udtrykt. Saaledes f. Ex. i to smaa venetianske, modellerede og farvede Voxrelieffer, omtrent fra Midten af Aarhundredet, i Louvre: det ene er et Dameportræt, det andet (fra den Davillierske Samling) et Herreportræt; omtrent fra samme Tid det Pontormo tilskrevne, smukke Herreportræt i National Gallery i London. En af de Malere, som tidligst har optaget det i Portrætbilleder, er Lorenzo Lotto, Maleren med den fine, nervøse Følelse: af ham finder man

f. Ex. i Palazzo Doria i Rom et Portræt af en Dommer, der lægger venstre Haand paa Brystet som et Udtryk for den samme skrupuløse Ansvarsfølelse og Samvittighed, der udtaler sig i Minen (Fig. 23). Det er ogsaa uden Tvivl Lorenzo Lotto, som har malet det udmærkede Portræt i Belvedere-Galleriet i Wien, som dèr tilskrives Correggio; det forestiller, saa vidt man kan se, en Guldsmed; og Meningen med den højre Haand, som han lægger paa Brystet, synes at være en lignende som i Dommerportrættet: en Erklæring, han giver om sin egen Retskaffenhed, at hans Guld er rent og purt.

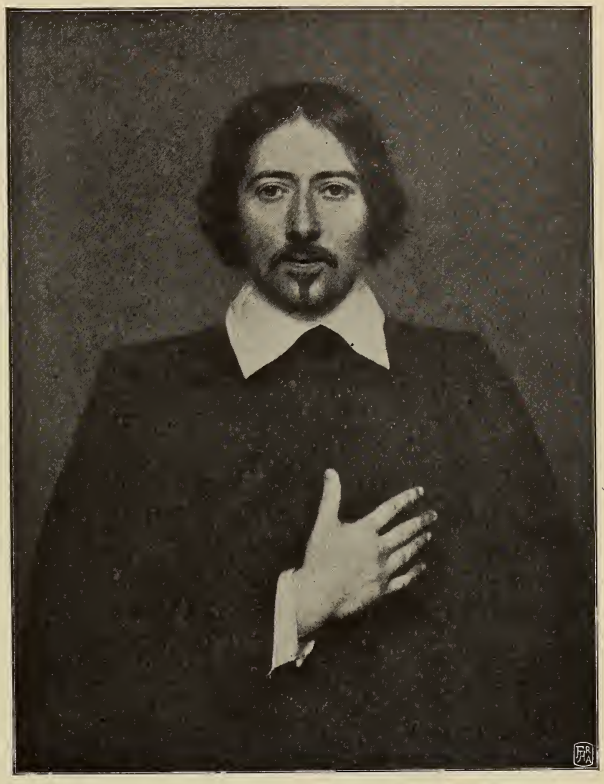

Fig. 25. A. Mytens: Herre i sort Dragt. (Kunstmuseet i Kbhvn.)

I den nederlandske og den øvrige nordiske Kunst fra det 16de Aarhundrede skønner man tydeligere, hvorledes Motivet oprindelig udvikler sig af kirkelig Skik, som Udtryk for religiøs Bekendelse, hvilket ikke er at undres over paa en Tid, da den religiøse Bekendelse var Livets mest brændende Spørgsmaal. Tidligere, i det 15de Aarhundrede, havde det været Regel, at enkelte Personer eller en Families eller Korporations Medlemmer fremstilledes knælende for Guddommen, alle med foldede, sammenlagte Hænder. Denne Skik vedligeholder sig endnu til langt senere Tider. Men i Løbet af det 16de Aarhundrede finde vi i Familieportrætter, der maledes som Fløjbilleder til Altertavler, at Faderen lægger Haanden paa Brystet, medens Moderen og Børnene folde Hænderne. Saaledes paa Billeder af Antonis Mor (?) i Louvre (Coll. Duchatel) og af Martin de Vos i Galleriet i Bryssel*.

* Mabuses Brystbillede af en Herre, National-Gallery i London Nr. 656, der omtrent er det ældste utvetydige Exempel, jeg mindes, paa et Portræt med Haanden paa Brystet, har, som ogsaa Katalogen fremhæver, tydelig nok en kirkelig Karakter, og har formodentlig hørt sammen med mere. — Det Siegmund Holbein tilskrevne Dameportræt i samme Galleri, Nr. 722, hører ligeledes til de ældste. Det synes at være mere rent verdsligt.

Ligeledes finder man blandt denne Periodes Gravmæler, som forestille Mand og Kone, begge knælende, baade i Tyskland og England Exempler paa, at Manden lægger Haanden paa Brystet, Konen folder Hænderne. I et noget senere Portrætbillede af en Korporation, der knæler for Madonna, (af Caspar de Crayer, Galleriet i Bryssel Nr. 273) lægger Formanden Haanden paa Brystet, medens de fleste af de andre folde Hænderne. Det ses i alle disse Tilfælde tydelig, at Haanden paa Brystet indtræder som et Udtryk for, at Personen gør sit eget Jeg gældende fremfor de øvrige som den, der har et selvstændigere, mere personligt Ansvar, medens den i ældre Tid, i Middelalderen, almindelige Andagtsbevægelse, de foldede Hænder, findes mere egnet for dem, der underordne sig og følge med.

Det vilde være for meget at sige, at Haanden paa Brystet til nogen Tid har været det almindelige i Portrætter: dertil er dette Motiv for stærkt og fordringsfuldt. Men man kan med Rette sige, at det i Løbet af det 17de og 18de Aarhundrede til henimod Revolutionstiden har været meget almindeligt. Der er herved ubestridelig noget af en Modesag; endog hos store Kunstnere, som Frans Hals eller van Dyck, kan det fremtræde saaledes, og de mindre betydelige efterabe Motivet paa en rent tankeløs Maade. Men oprindelig er denne Mode opkommet i Kraft af en Aandsretning, der har søgt sig sit Udtryk, den er vedligeholdt i Kraft af denne Grundstemnings Vedvaren og forsvunden med dens Ophør. Den faar herved sin store Betydning som historisk Symptom, som Gradmaaler for den moderne Tilbøjelighed til at fremhæve sit eget Jeg og dets Følelser og for Samtidens Villighed til at acceptere denne Fremhævelse. Hvad vi lære her af Motivets Anvendelse i Portrætterne, stemmer ganske med dets Historie i Almindelighed: hvis det var muligt at tilvejebringe en fuldstændig kronologisk Statistik over dets Anvendelse, vilde det uden Tvivl vise sig, at det i alle Betydninger florerede stærkest i det 17de og Begyndelsen af det 18de Aarhundrede.

Motivet hører nu ganske hjemme i Portrættet som rent verdslig Kunstart: Forbindelsen med det kirkelige og religiøse mærker man i alt Fald kun deri, at det særlig hyppig anvendes i Portrætter af gejstlige Mænd, allermest Prædikanter. Saaledes paa mange interessante Gravmæler over Præster fra Kvietismens Tid i romerske Kirker, hvor den afdødes Portræt er udhugget af Marmor i halv Figur, ganske som han stod paa Prædikestolen og talte. Et glimrende Exempel er Ercole Ferrata's Gravmæle over Walther Slusius († 1687) i Sta. Maria dell'Anima i Rom. Men saa hidsig end de forskellige Konfessioner kunde staa imod hinanden, saa ere deres Bekendere i hine Tider i alt Fald hinanden lige netop deri, at de ere hidsige og at de gerne bekræfte deres Ord ved at lægge Haanden paa Brystet, hvilket tyder hen paa en stor psykisk Overensstemmelse tværs over alle dogmatiske Grænseskel. Som Exempler fra de andre Konfessioner skal jeg minde om Rembrandts Portræt af Præsten

Eleazar Swalmius (i Suyderhoefs Stik), eller om van der Plaas's smukke Portræt af John Milton som kristelig Digter (i National Portrait-Gallery i London).

Men Motivet er snart ligesaa almindeligt blandt rent verdslige Personer. Her faar det hyppig en næsten støjende deklamatorisk Karakter. Efter sin Natur maa det snarere kaldes sentimentalt end naivt; men det anvendes i denne Periode tidt paa en Maade, som er naiv nok, fordi Personen ved sin Haandbevægelse ligesom gaar i Kavtion for sig selv, tilbyder sin egen Borgen for, at han er en Mand med Hjertet paa det rette Sted. Dette giver dog aldrig nogen virkelig forøget Sikkerhed; og undertiden bliver det til en ren Reklame. Fra Begyndelsen er det aabenbart ment i god Tro, og Samtiden kan umulig have havt noget at indvende; men vi, der leve et Par Aarhundreder senere, blive lidt betænkelige ved at acceptere alle de Vexler, som hin Tids Mennesker udstede paa deres egen Valuta.

Fig. 26. Rembrandt: Saskia. (Dresden.)

De forskellige Kunstnere og Kunstskoler ere dog ikke alle lige meget Yndere af dette Motiv. Det er vistnok især den belgiske Skole fra Rubens's Tid af og den romerske fra Berninis, som have fremelsket det: det var jo overhovedet de Skoler, som brugte de stærkeste Udtryksmidler. Et af de stærkeste Exempler paa overmodig Ostentation i den Maade, hvorpaa Haanden lægges paa Brystet, er Jordaens's Portræt af en tyk Herre, i Louvre (Nr. 250). Glimrende Exempler kan man finde blandt van Dycks og Philippe de Champaigne's Portrætter, i hvilke der dog blander sig mere Sentimentalitet i Ostentationen. Blot ved at gen-

nemblade den bekendte Samling af van Dycks *Icones principum virorum doctorum* etc., stukne af forskellige af Samtidens ypperste Kobberstikkere, kan man finde en Række udmærkede Illustrationer af Motivet: det synes mærkelig nok især at være Kunstnerne, som fremstilles givende sig et forsvarligt Slag for deres Bryst (Jan Snellincx! Fig. 24).

Ogsaa de hollandske Portrætmalere anvende det meget: et sjælden nobelt Exempel have vi i vor Malerisamling i A. Mytens's ypperlige lille Halvfigur af en staaende Herre i sort Silkedragt, set lige *en face* (1650, Fig. 25). Baade Frans Hals og B. v. der Helst gøre uforsagt Brug af det. Mindre derimod Rembrandt; men Rembrandt har, hvis jeg ikke fejler, givet det smukkeste og mest inderlige Exempel paa dette Træk, som man overhovedet kan finde i noget Portræt, nemlig i det herlige Knæstykke af hans Hustru Saskia (Fig. 26), i Dresden. Hun rækker med højre Haand Nelliken som et erotisk Løfte frem mod sin Mand, der maler hende, og lægger den venstre paa Brystet som en Bevidnelse af den fulde og varme Hengivenhed, der ogsaa bæver i hendes bløde Ansigtstræk og tindrer i hendes klare Øjne. Hun er her som allevegne en meget jævn og alt andet end fornem lille Person, men et rigtigt Hjertemenneske, der med Rette kan lægge Haanden paa sit Bryst.

Medens Motivet ellers florerer paa alle Kanter i det 17de Aarhundredes Kunst, ogsaa i Spanien, fortjener det i høj Grad at fremhæves, at Aarhundredets stolteste Portrætmaler, Velazquez, vistnok er den mest afholdende af alle med Hensyn til Brugen af det: der var noget ved det, som aabenbart ikke har tiltalt hans ualmindelig lødige, ædruelige, troværdige, usentimentale Væsen. Jeg tvivler om, at man overhovedet finder noget Exempel derpaa i hans Portrætter*. — I den franske Portrætkunst fra Ludvig den fjortendes og Ludvig den femtendes Periode, som jo angav Tonen for hele det samtidige Europas, er det endnu meget almindeligt, men fremtræder allerede noget mattere end tidligere.

Henad den franske Revolutions Periode bliver det tydelig nok sjældnere og ophører snart ganske i Mandsportrætter, men holder sig endnu henved et halvt Aarhundrede længere i Dameportrætter.

Dette har jeg havt Lejlighed til at konstatere ved at gennemgaa to store Portrætsamlinger, nemlig *The National Portrait-Gallery* i London og den store *Exposition de portraits du siècle,* som afholdtes i Paris i Sommeren 1885. De gav ganske overensstemmende Resultater. I den anførte Pariserudstilling, som omfattede mindst 500 Portrætter fra de sidst forløbne hundrede Aar, fandtes slet intet Billede af nogen Herre med Haanden paa Brystet; derimod var dette Motiv ingen Undtagelse blandt

* Portrættet Nr. 553 i Louvres Galleri: en Munk med Haanden paa Brystet, tilskrives sikkert med Urette Velazquez; det ligner ikke hans Behandling.

de tidligere Dameportrætter, omtrent indtil 1830*. I det 16de Aarhundrede, da Motivet først optoges i Portrætter, var det omvendte Tilfældet: da var det, som vi ovenfor saa, fortrinsvis Mændene, som lagde Haanden paa Brystet. Motivet har altsaa i Tidens Løb saa at sige drejet sig: det har først vendt den Side fremad, som gjaldt Ansvarsfølelsen, men efterhaanden er det mere kommet til at gælde for et Træk af fin Følsomhed, der egnede sig bedre for den kvindelige end for den mandlige Natur. Senere er det ogsaa forsvundet af Dameportrætterne og vilde paa en Nutidsudstilling — vel at mærke blandt de egentlige Portrætbilleder — være et rent Særsyn. Det er et Værdipapir, som en Gang har staaet højt i Kurs, men nu er gaaet ud af det daglige Livs Handel og Vandel (saaledes som den afspejler sig i Kunsten) og betragtes med Mistænksomhed. Det opfattes let som en Frase og benyttes paa Theatret gerne til at karakterisere forlorne Frasehelte (saadanne som Fotografen Hjalmar Ekdal i Ibsens »Vildanden«). Nu til Dags har det for Resten meget mere Kurs i det virkelige Liv, af hvilket det aldrig vil kunne forsvinde, end i Kunsten. Franskmænd, overhovedet de romanske Folk, anvende det, ogsaa under en rent almindelig Konversation, overordentlig meget.

Fig. 27. Thorvaldsen: Hertugen af Leuchtenberg. (Thorvaldsens Museum.)

Der er dog én Art af Portrætkunst, i hvilken det endnu stadig anvendes ligesom i ældre Tider, nemlig i de offentlige Monumenter. Det er altid fundet særlig egnet til Billedstøtter af Premierministre og andre ledende, ansvarbærende Statsmænd og Talere. I den monumentale Anvendelse, hvor der kræves af en

* At der paa to Portrætbilleder af *Comédie françaises* Skuespillere i deres Hovedrollers Kostumer saas et Par Herrer med Haanden paa Brystet, kan naturligvis ikke tages til Indtægt for Portrætmoden paa Skuespillernes Tid. — Et smukt Motiv i Delaunay's Portræt af Gounod: Komponisten holder et Exemplar af Mozarts *Don Giovanni* saaledes ind til sit Bryst, at Bogen vel berører Brystet, men Haanden ikke. Sammenlign dermed et Portræt i Nat. Portr. Gallery af Skuespilleren David Garrick († 1779). Han sidder med et Exemplar af Shakespeares *Macbeth* foran sig, peger paa det med venstre Haand og holder højre knyttet ind mod Brystet (»den Bog sværger jeg til« el. desl.).

Figur, at den ligesom skal resumere sit Livs Indhold, taler den et andet Sprog, en »højere Stil«, end i Hverdagsportrætterne og bibeholder gerne en Rhetorik, som har Aarhundreders Hævd. Men Vanskeligheden for Kunsten er atter her at faa Folk til at tro paa denne Haand, der lægges paa Hjertet. Det er ikke rigtig lykkedes f. Ex. for Coyzevox i den knælende Figur af Kardinal Mazarin paa hans Gravmonument (nu i Louvre). Det ser altfor meget ud, som om Kardinalen godt vidste, at man kun var lidet tilbøjelig til at tro ham; og det gør derfor ikke den rette Virkning, at han lægger Haanden paa Brystet, forsikrende ved sin Ære om sine Hensigters Redelighed. Paa de store Stæders offentlige Pladser, i Kirker, paa Kirkegaarde, findes der en Mængde Exempler paa denne Slags monumentale Figurer, ogsaa fra de senere Aar. Endnu i den allernyeste Tid er der i Westminsterabbediet oprejst en Statue af Benjamin Disraeli (Lord Beaconsfield) i Hosebaandsordenens Dragt og med Haand paa Brystet til Erklæring om, at han til Trods for sit unægtelig meget dunkle Fysiognomi alligevel nok kan regnes for en Mand, der stod til Troende. Det er en Fornøjelse mellem slige Figurer at mindes Thorvaldsens monumentale Statue af Eugène Beauharnais af Leuchtenberg paa hans Gravmæle i Michaelskirken i München (Fig. 27). Han lægger den venstre Haand let paa Brystet: dette Træk er her valgt for at illustrere hans Valgsprog: *Honneur et fidélité.* Og det er i Sandhed en Illustration af disse Ord. Jeg véd næppe noget andet Værk af denne Art, hvor dette saa uhyre tidt misbrugte Motiv er anvendt med et saadant Præg af Troværdighed og god Samvittighed som her.

TIL LEGEMSSTILLINGERNES HISTORIE (1885).

(Et kunsthistorisk Brudstykke).

Et Sted i Platons »Love«* har altid spillet en stor Rolle for den moderne videnskabelige Betragtning af den ægyptiske Kunst, skønt man i den seneste Tid er mest tilbøjelig til at forkaste Platons Opfattelse. Vi kunne ikke forbigaa dette Sted, som næppe forstaas eller vurderes rigtig.

Platon hævder, eller lader den ene af Samtalens Personer, »Athenæeren«, hævde, at Opdragelsen til de skønne Kunster ikke bør overlades til de særlig kunstforstandige alene, at Staten ikke kan godkende Kunsten, blot fordi den fyldestgør de rent tekniske og æsthetiske Fordringer, og at den ikke maa forholde sig indifferent til Kunstens ethiske Indhold. Det gør Staten imidlertid saa at sige allevegne undtagen i Ægypten. — Da der med Forundring spørges, om sligt da virkelig i Ægypten er ordnet ved Lovene, svarer Athenæeren:

»Ja man studser endog ved at høre Tale derom. Ægypterne synes engang for lang Tid siden at være naaede til den Anskuelse, som vi nu udtale, at de unge Mennesker i Stæderne bør vænne sig til at lægge Vind paa skønne Legemsstillinger (ligesom paa skønne Sange). Efter at de nu vare komne til en fast Orden med Hensyn til disse Legemsstillinger — hvilke de bør være, og hvorledes de bør være —, fremstillede de dem ved Billeder i Templerne. Og det tillodes hverken Malere eller andre, som fremstille Legemsstillinger og den Slags Ting, at gøre noget nyt eller at opfinde noget andet end det, som var nedarvet fra Fædrene. Og heller ikke nu er det tilladt hverken paa dette Omraade eller overhovedet i hele den skønne Kunst (musiké). Naar man ser efter, vil man finde, at de Malerier eller Billedhuggerarbejder, som udførtes der i Landet for ti tusinde Aar siden — jeg siger ikke »ti tusinde Aar« som en Talemaade, men i egentlig Betydning —, hverken ere skønnere eller hæsligere, men udførte ganske med den samme Kunst som de, der udføres nu.« — —

I bogstavelig Forstand har Platon visselig ikke Ret i, at Kunsten i Ægypten til alle Tider har staaet paa én og samme Højde. Den nyere Videnskab har uomtvisteligt godtgjort, at den har havt sine ringere og fuldkomnere, raaere og finere Perioder. Man kan jo heller ikke vente,

* Leges II, p. 656.

at Platon skal være nøjere underrettet om det, som man i modern Betydning kan kalde den ægyptiske Kunsthistorie. Han har — enten selv eller hans Hjemmelsmænd — været stillet ligeoverfor den store ægyptiske Monumentverden — en uendelig rigere og mere fuldstændig Repræsentation af ægyptisk Kunst end den, vi kende —; han har hørt om de uhyre Tidsforskelle imellem de enkelte Monumenters Udførelse; og saa er han, Manden fra Grækenland, hvor man levede saa hurtig, og hvor Udviklingen gik i et frygtindgydende Firspring, faldet i Forbavselse over, at Kunsten i Ægypten egentlig ingen Historie har havt, at der til Trods for Aartusinder ingen virkelig Udvikling var i den.

At han opfatter denne Stilstand, denne Mangel paa en dybere gaaende, omskabende Udvikling som en Følge af en ældgammel Lovgivning, er vistnok atter et Fejlsyn: Stilstanden beror paa, at et naturgivet Stade i Udviklingen er fastholdt gennem sejg national Vedtægt. Og at han betragter Mangelen paa Udvikling som en Hæder for Ægypten, som en højere, ærværdigere Fuldkommenhed, det maa han og hans Filosofi bære Ansvaret for. Vi spørge ikke om hans Dom om Ægypten, men om hans Indtryk af det.

Og dette Indtryk er fuldkomment sandt og rigtigt og fra et græsk Synspunkt nødvendigt.

Platon taler her om Legemsstillingerne (schemata) i de ægyptiske Figurer. Statuernes rette og frontale Holdning, som vi tidligere nøjere have beskrevet, havde den ægyptiske Kunst vel til fælles med den ældre græske; men for Grækerne paa Platons Tid maatte det netop staa som et forbavsende og tankevækkende Særsyn, at Ægypterne med uforstyrrelig Konservatisme bibeholdt den, medens Grækerne aldeles havde forladt den. Men ved de ægyptiske Figurers Stillinger er der desuden andre og meget væsentlige Ejendommeligheder, der betegne en skarp Grænse mellem dem og de græske. Naar en Græker saa disse Ejendommeligheder fastholdte med umaadelig Ensformighed i hele den umaadelig rige ægyptiske Billedverden, maatte de nødvendigvis indprente Anskuelsen om den ægyptiske Kunsts Stabilitet, uagtet der vel kunde være Forskel i Henseende til Behandlingen af Overfladen.

Naar man vil se nøjere til, omfatter den hele Mængde af ægyptiske Statuer kun et ganske lille Antal af Legemsstillinger, der ere blevne typisk udprægede allerede i en Periode, som skjuler sig for os i forhistorisk Mørke. Medens efter nyere Begreber f. Ex. den staaende eller siddende Stilling hver for sig egentlig indbefatter en uendelig Mængde forskellige Stillinger, staa eller sidde de ægyptiske Statuer alle væsentlig paa samme Maade. Kun i Stillingen af Arme og Hænder finder der nogen større Variation Sted, dog kun saaledes, at Typerne derved blive lidt rigere paa specielle Nuancer, som atter ensformig gentage sig — ikke saaledes, at Armenes og Hændernes Stillinger vælges med virkelig individuel Kunstnerfrihed.

De typiske Stillinger ere følgende:

1. De helt oprejste, paa Fødderne støttede Figurer. Denne Klasse omfatter dog to forskellige Typer, idet man baade finder a) staaende Figurer, som holde Fødderne ganske jævnsides, og b) Figurer, som sætte den ene Fod frem foran den anden i et Skridt.

Det sidste forekommer aabenbart hyppigst. I begge Tilfælde holdes begge Figurens Knæ fuldkomment strakte, og begge Fodsaaler slutte helt til Grundfladen. Alligevel betegner den sidstnævnte Stilling, hvor Figuren sætter den ene Fod frem, undertiden virkelig en gaaende Bevægelse. Dette er i hvert Fald tydeligt ved Træfigurer, som støtte det bageste Ben ikke lodret mod Jorden, men lidt skraat bagud og strække den ene Haand frem med en Støttestav; Exempler herpaa er den ypperlige Træfigur af en Embedsmand fra det gamle Riges Tid, i Bulak-Museet, og en Træfigur af Seti I, 19de Dynasti, i det britiske Museum. Ved Stenfigurer, der for det meste, men ikke altid, støttes bagfra af en arkitektonisk Pille, er Reglen den, at det bageste Ben staar lodret mod Jorden, medens det andet Ben er strakt fremad i et — undertiden ikke kort — Skridt, hvilket da uundgaaelig medfører, at Benene blive ulige lange, hvilket atter kan tjene til yderligere Bevis paa, at det ikke er Figurens organiske Bygning eller det menneskelige Legemes Proportioner, som den ægyptiske Kunst fortrinsvis har Opmærksomhed for (Exempel: en Stenfigur fra det 4de Dynastis Tid i det britiske Museum og en Mængde senere Figurer). Skal man nu opfatte slige Figurer som staaende eller gaaende? Deri er der virkelig hyppig en Tvetydighed, som Kunstneren, bunden til en overleveret typisk Form, ikke har tænkt paa at løse, hverken for sig selv eller for andre*. Undertiden kan det betragtes som sikkert, at Figuren, uagtet den sætter den ene Fod frem, skal opfattes som staaende; det er f. Ex. Tilfældet med en Stenfigur fra det 19de Dynasti i det britiske Museum, der til hver Side holder en til Jorden lodret støttet Standart ind til sig med Armene: det er klart, at han ikke kan bevæge sig fremad med dem i denne Stilling.

2. Siddende Figurer. Ved dem er det fast Regel, som næppe har nogen Undtagelse, at Fødderne holdes aldeles jævnsides. Fra Knæet af støtte Benene lodret mod Jorden, Sædets Flade er vandret, og Krop og Hoved holdes atter lodret: Figurens Totalmasse er saaledes i høj Grad regelmæssig. Hyppig gør heller ikke Armenes Stilling Brud paa den absolute Symmetri: Nogle sidde med begge Hænder fladt

* To af de Stenstatuer i Louvre, som dér anses for de allerældste, man kender af ægyptisk Kunst, ere fremstillede i et Skridt og holde i den ene Haand en Stok, men holde den tæt ind til Forsiden af Kroppen. Formodentlig er der hermed ment det samme, som ved den ovennævnte gaaende Træfigur i Bulak, der strækker Haanden med Stokken frem; og Forskellen beror blot paa, at Figurens Masse, hvor den udarbejdes af Sten, maa holdes tættere sammen, medens den, hvor der arbejdes i Træ, kan spredes mere.

udstrakte over Laarene eller holde foran sig en lille hellig Genstand, som de støtte fra begge Sider med Fingerspidserne; Guden Aiemhept (Æskulap) holder med begge Hænderne en over Knæene udbredt Rulle. Andre holde Hænderne lidt forskellig, f. Ex. den ene fladt udbredt over Laaret, den anden knyttet (med Hankekorset) over det andet Laar. Sammenordnes Figurerne i Grupper, lægge Personerne undertiden deres to hinanden nærmeste Hænder i hinanden, eller deres to hinanden nærmeste Arme om hinandens Ryg.

3. Figurer, som sidde paa Hug paa Jorden. Bagdelen hviler ikke ganske umiddelbart paa Jorden, men paa en ganske lav, skiveformet Forhøjning, der dog næppe kan opfattes som en Afbildning af noget virkeligt, men som en kunstnerisk Nødhjælp til at opnaa større Regelmæssighed i Figurens Stilling som Helhed. Laarene holdes opad; Knæene ere saa skarpt bøjede som muligt, og den underste Del af Benene, fra Knæene, støtter lodret mod Jorden. Armene hvile over Knæene, saaledes at Underarmene ligge krydsvis over hinanden. Med Undtagelse af Hovedet danner Figurens øvrige Masse: den lodret holdte Krop, de stærkt bøjede Ben og de over Knæene vandret hvilende Arme, et omtrentlig kubisk Volumen, paa hvis Overflade Lemmerne mere ere antydede i Relief end egentlig udførte. Underarmene ere f. Ex. flade og skære ind i hinanden, eftersom de ellers, hvis de vare virkelig rundt udførte, vilde springe for langt frem fra Totalmassens regelmæssig tilskaarne Form. Undertiden er saa godt som hele Massens Form, Krop og Lemmer, samlet under en glat Overflade, der er benyttet som Tavle for Hieroglyfskrift. Figurerne i denne Stilling ere fuldkomment symmetriske.

4. Figurer, som sidde paa Jorden omtrent i den Stilling, som Skrædderne indtage, naar de sidde paa et Bord og sy, og som jeg derfor vil kalde Skrædderstillingen for at have en kort og tydelig Benævnelse for den. De trække Benene saaledes ind under sig, at Skinnebenene krydse hinanden, og Fødderne hvile med Yderkanterne mod Jorden; de skarpt bøjede Knæ stikke ud til begge Sider. Saaledes sidder f. Ex. den berømte, temmelig lille Stenfigur af en Skriver fra det ældste Riges Tid, som er en Prydelse for Louvre-Museet; det mellem Laarene stramt udspændte Skørt tjener ham som en Slags Skrivebord, hvorover Papiret er udbredt, han holder paa Papiret med venstre Haand og skriver med højre. Ogsaa her har Kunsten for Massens Regelmæssigheds Skyld tilladt sig en stærk Frihed i Henseende til det plastiske, idet de ydre Rande af Fødderne med de to yderste Tæer af hver ere sænkede ned i Plinthen. I andre og maaske hyppigere Exemplarer vende Fødderne Saalerne opad, og Knæene lægges ovenpaa Fodsaalerne, højre Knæ paa venstre og venstre paa højre (Exempel: en meget gammel Figur i Berlin af Kong Snefrus Bygmester). Den store Vanskelighed ved Formningen af den stærkt drejede Ankel omgaas aldeles: Fremstillingen er rent vilkaarlig.

Medens det blandt de ægyptiske Monumental-Statuer i det hele taget er Reglen, at Krop, Hals og Hoved holdes lige lodret i Vejret, er det blandt Statuer i Skrædderstillingen mere almindeligt, at Hovedet bøjes lidt fremad. Stillingen anvendes nemlig især til Figurer, som enten skrive paa et Papyrusblad eller læse af et saadant.

5. Knælende Figurer.

a. Knæene holdes samlede og hvile begge skarpt bøjede paa Jorden, saaledes at Laarene og Bagdelen hvile eller sidde paa Læggene og Hælene; Krop og Hoved lodret i Vejret. Hænderne støtte hyppig hver fra sin Side, aldeles symmetrisk, en Helligdom i lille Maalestok, en »Naos«, med en lille Statue i. Den Naos hviler da enten ovenpaa Laarenes Skraaflader eller paa Jorden mellem Benene, saaledes at disse ere anlagte som Relief paa dens Sideflader. — Ikke sjældne ere Træstatuetter af kvindelige Figurer, især af Gudinden Nefthys, fremstillet som den, der græder over den afdøde, knælende paa begge Knæ og holdende Hænderne opad, saaledes at de med Inderfladerne dække for Øjnene, dog i nogen Afstand fra dem.

b. Langt sjældnere synes de Figurer at være, som knæle paa det ene Knæ, idet det andet, skarpt bøjet, vender opad. En lille Bronzefigur i denne Stilling findes i Louvre; dens Krop bøjer lidt forover, den lægger venstre Haand paa Panden, højre Haand paa højre Laar. En saadan Stilling er forholdsvis kun lidet symmetrisk og af en ægyptisk Figur at være temmelig spredt og fri; dog overskrider den i Virkeligheden slet ikke den primitive Statues Ritual.

6. Ikke i større og monumentale Figurer, men i Statuetter, forekommer en Række andre Stillinger: Figurer, som ligge paa Maven og bøje Hovedet opad (udførte af Træ og anvendte som Skaft til en Ske); Figurer, som knælende eller staaende bøje sig forover og ælte; Figurer, som ro (de maa dog egentlig henregnes til de knælende). Alle disse Stillinger ere imidlertid, som fremhævet, i stræng Forstand frontale. Om den ægyptiske Kunst indenfor denne snævre Begrænsning skulde have produceret Statuetter i Stillinger af ellers ubunden Mangfoldighed, er noget, som man vanskelig kan vide med Sikkerhed. Vi holde det for sandsynligt, at ogsaa Statuetterne ville lade sig samle under et ringe Antal bestemt udprægede og idelig gentagne Typer.

* * *

Den ægyptiske Statues forskellige Stillinger, som vi nu have gennemgaaet, genfindes alle i Figurerne paa den ægyptiske Fladefremstilling (Relief, Koilanaglyf, Maleri); kun ere de der ikke udsondrede til bestemte, stereotype, idelig gentagne Modeller, men gaa paa friere Maader over i hverandre og varieres med ubunden Mangfoldighed. Figurernes Stillinger tilhøre jo overhovedet ikke udelukkende Kunstens Værker, men betegne Folkets Sædvaner, som ogsaa vilde have fundet

Sted, hvis der ingen Kunst havde været, men som indvirke paa Kunsten og i høj Grad bidrage til at give den et ejendommeligt Præg. De samme Sædvaner forefindes endnu den Dag idag blandt Ægyptens Befolkning og over en stor Del af Jordkloden forresten, kun for en væsentlig Del ikke i Europa eller den Del af Menneskeheden, som er opdraget i den europæiske Kulturs Skole.

De fleste ueuropæiske Folkeslag anse det sikkert for stemmende med sømmelig selskabelig Anstand at staa og især at sidde i en stivere og rettere Holdning, end Europæerne finde nødvendigt. Men ganske særlig ueuropæiske ere de Stillinger, hvis Særkende er, at Mennesket ikke blot med Fødderne, men ogsaa med andre Dele af Legemet, berører Jorden eller Gulvet (nøjagtig: den samme Flade, paa hvilken Fødderne træde). For en nem og tydelig Fællesbenævnelses Skyld ville vi kalde saadanne Stillinger de jordbundne: dertil hører altsaa at sidde paa Hug, at sidde i Skrædderstilling og at knæle. Man forbinder hyppig en ubestemt og aldeles ukritisk Forestilling om noget »orientalsk« med dem, Skrædderstillingen benævnes undertiden at sidde »*à la turque*«. Sandheden er imidlertid, at de findes baade i Øst og Vest og i Nord og Syd; men at kun den europæiske Civilisation har forkastet dem, skudt dem ud af det sociale Livs Sæd og Skik. Det er derpaa, Eftertrykket ligger. Vel kan en Europæer i en given Situation, »i en snæver Vending«, som man siger, indtage enhver mulig Stilling, ogsaa sætte sig paa Jorden; men at en europæisk Rangsperson og Embedsmand, saaledes som hin ægyptiske Skriver, eller overhovedet en Person, som har nogen Værdighed at overholde, skulde ses i alvorligt Samkvem med andre siddende paa Hug eller plat ned paa Jorden, end sige lade sig »forevige« ved et Portræt i en saadan Stilling, vilde jo være en social Umulighed. Den eneste jordbundne Stilling, der er optaget som Skik og Sæd i det europæiske Liv, er den knælende som Hyldings- og Ydmyghedstegn især overfor Guddommen. Under dette Synspunkt skulle vi i et følgende Kapitel betragte den i Forbindelse med andre Hyldingsbevægelser; her maa vi kun fremhæve, at blandt de ældste Kulturfolk har den knælende Stilling ikke udelukkende Betydning af Hylding, Ydmyghed eller Bøn, men anvendes i større Almindelighed paa lignende Maade som andre jordbundne Stillinger.

For nøjere at præcisere disse Stillingers Betydning i det moderne Europa i Modsætning til de ueuropæiske Folk skal jeg anføre enkelte Træk fra Kunstens Omraade. Paa Velazquez's Portrætter finder man vel det spanske Hofs Dværge og Idioter siddende paa Jorden, men, som det næsten er overflødigt at bemærke, hverken Hoffets Adelsmænd eller den kongelige Familie eller spanske Borgerfolk. Billedkunsten har undertiden fremhævet en eller anden Pointe, som netop angaar det urimelige, upassende, komiske i, at en Respekts-Person i et ubevogtet Øjeblik kan blive set siddende paa en saadan Maade. Man har et lille daarligt

Kobberstik (Isidoro Weiss fecit 1796), hvis Indhold er angivet i følgende Underskrift: »Marquis d'Argent erstaunt über Friedrich den Zweyten, den er auf dem Fussboden ruhig sitzend findet, wie er seine Hunde füttert.« Alt, hvad der herved er at forbavses over, er, at en Marquis kan finde en Konge rolig siddende paa Gulvet. Et noget lignende Motiv har Ingres behandlet i et bekendt Maleri: en fremmed Gesandt kommer ind til Kong Henrik den fjerde af Frankrig og finder ham krybende omkring foran Kaminen, legende med sine Børn. Det er Ubetydeligheder, om man vil; men de handle om en Grundmodsætning i hele Livet, der ogsaa gennemgaaende er af den største Vigtighed for Kunstens Fremstilling af Mennesket og træffer mangt et Kunstværk lige i Centrum: Modsætningen mellem den sociale Værdighed og den til sig selv overladte, ubevogtede Naturlighed, der frigør sig for Samfundsreglernes Baand.

I en af den moderne Kunsts vigtigste Udviklings-Rækker, hvori de berømteste Kunstnere have taget Del, kommer denne Modsætning for Dagen paa en meget karakteristisk og lærerig Maade, nemlig i Madonna-Billederne fra Middelalderen og Renæssancen. I Middelalderen fremstilles Madonna tronende, og Renæssancen forkaster ikke dette: hvor hun fremstilles som Himmeldronning mellem Helgener, beholder hun i Reglen sit ærværdige Sæde paa Tronen. Men efter at de ældre Renæssancemestre, fremfor alle Filippo Lippi, havde forvandlet den nedarvede Madonna-Type og meddelt hende Præget af en virkelig Kvindenatur, opkomme de saa almindelig bekendte og meget yndede idylliske Billeder af Jesu Barndom, det hellige Familieliv, hvor ogsaa hyppig den lille Johannes optræder som Jesusbarnets Legebroder. Lippo Dalmasio (i National Gallery), Michelangelo, Rafael, Correggio, for ikke at tale om andre, lade i saadanne Scener engang imellem Madonna sidde umiddelbart paa Jorden, og noget sikrere Kendetegn paa Scenens idylliske og tvangløse Karakter kunde der næppe gives*. En samtidig borgerlig eller adelig Kvinde, en Moder med sit Barn, vilde uden Tvivl ikke have ladet sig fremstille saaledes paa et Familieportræt; det vilde have stridt mod hendes Begreber om Anstand og Samfundsværdighed. Man skulde vel tro, at Guds Moder, for hvem man daglig forrettede sin Andagt, maatte gøre Krav paa end større Værdighed; men det er netop karakteristisk, at den ideal-religiøse Forestillingskreds her glider over i den poetiske Verden, som emanciperes fra de for Samfundsethiken gældende Former. Man vilde her ikke imponeres af Madonna; men man vilde ret fortrolig genkende Menneskenaturen i hende og fortrylles af dens Sødme. Videre end nogen anden i denne Retning gik Correggio**.

* * *

* Michelangelos runde Relief i Akademiet i London, Rafaels »Madonna della casa d'Alba« i Eremitagen i St. Petersborg; Correggios »la Zingarella« i Museet i Neapel, og adskillige flere.

** I lidt ældre, sent middelalderlig Kunst forekommer et ret paafaldende Fænomen, som egentlig har en rent anden Betydning end hine idylliske Madonnabilleder, men

Medens de jordbundne Stillinger altsaa betegne en saa bestemt Modsætning til Samfundslivets Skik i Europa, vise de i det gamle Ægypten en nær Overensstemmelse med Abernes Manerer. Man kan foran ethvert Abebur i en zoologisk Have overbevise sig om, at Aberne sætte sig paa Hug paa samme Maade, som man ser det i ægyptiske Statuer; og fra den ægyptiske Kunst har man ogsaa Billeder af Aber, som sidde paa Hug ligesom Menneskene. Det er ikke overdrevent at sige, at der i denne Henseende er en tydeligere Grænse mellem Ægyptere og Europæere, end der er mellem Ægyptere og Aber*.

De jordbundne Stillinger ere i det hele et Træk af en lavere Civilisation. Der gaar gennem Udviklingen en Stræben efter det middelbare, idet Civilisationen fortsætter den Tilvejebringelse af Midler og Redskaber for Livets Behov, som allerede er Grundtrækket i den organiske Udvikling. De allerlaveste Dyr kunne siges at gribe deres Føde med selve Maven; paa et højere Udviklingstrin danner Naturen særegne Redskaber ved Indgangen til Fordøjelsesorganerne til at bemægtige sig Næringsmidlerne (Tænder, Næb). Men medens f. Ex. Oxen afgnaver Græsset, hvor det gror, ere andre Dyr komne videre i Retning af det middelbare, idet de bruge andre Dele af Legemet — Elefanten sin Snabel, Aben sin Haand — til at tage Næringsmidlet fra dets Sted og føre det til Munden. Saaledes ogsaa det primitive Menneske. Men det betegner et Fremskridt i Civilisation, at Mennesket danner sig særegne Ting, Redskaber: Bæger, Ske, Kniv og Gaffel, til at dele Maden med og føre den til Munden. Paa lignende Maade tilvejebringer Civilisationen selvstændige Ting, Møbler, til at skaffe Legemet Hvile og Sæde og forkaster den umiddelbare Hvilen paa Jord eller Gulv.

Dertil kommer endnu noget andet. Mennesket siger, at det adskiller sig fra Dyrene ved sin oprejste Stilling. Det siger det med Stolthed, netop fordi det opfatter den oprejste Stilling som Tegn paa Selvfølelse. Om dette Forholds dybere Betydning skulle vi senere tale: her under-

maaske dog kan have banet Vejen for dem og dannet Overgangen til dem. Baade paa nordeuropæiske og italienske Billeder fra det 15de Aarhundrede (selv endnu paa Rafaels »Messen i Bolsena«) ser man Kvinder under kirkelige Forhold, ogsaa Helgeninder, sidde umiddelbart paa Gulvet, navnlig Kirkegulvet. Et ganske tydeligt Exempel er Tilhørerinderne ved Stephanus's Prædiken paa Fiesoles Malerier i Nicolaus den femtes Kapel i Vatikanet. Disse Stillinger have ikke den vilkaarlige Frihed som i de ideale Madonnabilleder, der ere mere rituelle og ligne noget den orientalske »Skrædderstilling«. De bero ganske sikkert paa en i det 15de Aarhundredes kirkelige Liv brugelig Skik; men hvilken historisk Forbindelse der turde findes mellem den og den orientalske Skik (der f. Ex. er fremstillet i Gentile Bellinis Maleri af St. Marcus's Prædiken i Alexandria i Brera-Galleriet i Milano), derom tør jeg ikke have nogen Mening.

* Overhovedet drog Ægypterne næppe saa skarp en Grænse mellem Abernes Væsen og Menneskets, som vi gøre. Ikke alene var Bavianen (Kynokefalos) indviet til Thot, ligesom andre Dyr til andre Guder; men Aberne fremstilles endog som delagtige i Ægypternes Religion i subjektiv Betydning, som tilbedende den opgaaende Sol (Fodstykket af Luksor-Obelisken, i Louvre).

søge vi foreløbig den Overgang, der paa historisk Grund kan iagttages fra de jordbundne til de oprejste Stillinger.

At sidde paa Hug er allevegne almindelig Skik blandt de mindst udviklede Folk; og fra denne Skik blandt de levende hidrører den at sætte Ligene i Graven i samme Stilling; saaledes finder man dem i gamle Grave i Mexiko og Peru, fra Tiden før Europæernes Indvandring. Fra de samme Lande har man ogsaa Statuer af Figurer, der sidde paa Hug ganske som de ægyptiske, med Armene hvilende vandret over Knæene. Men i kunstnerisk Gennemførelse staa disse Figurer langt tilbage for de ægyptiske. Det er det ejendommelige ved den ægyptiske Kultur, at den, ældgammel som dens Oprindelse er, og rolig og uforstyrret fortsat gennem Aartusinder, har beholdt saa mærkelige Træk af rent primitive Sæder og tillige har overleveret dem til Eftertiden i den mest afslebne og fuldendte monumentale Kunstform. Denne Forening af Primitivitet og bevidst Civilisation finder man ikke hos Folkeslag, der først senere ere traadte ind i Historiens og Kulturens Drama. I denne Henseende kunne de østasiatiske Folk vel nærmest sammenlignes med Ægypterne; man har ogsaa kinesiske Figurer, som sidde paa Hug.

Skrædderstillingen synes at rangere lidt højere i Civilisation. Den findes ikke alene blandt raa Folk, men er ogsaa meget almindelig i Lande med ejendommelig og højt udviklet Kultur, foruden Ægypten ogsaa hele det østlige Asien (de indiske Lande, Java, Kina, Japan) og det gamle Amerika. Især har Stillingen i hele det østlige Asien faaet en kanonisk Anvendelse i Figurer af Buddha. Naar Inderne sidde i denne Stilling, lægge de hyppig Fødderne ovenpaa Knæene, højre paa venstre Knæ og venstre paa højre, medens Ægypterne, som ovenfor sagt, lægge Knæene ovenpaa Fødderne. Den indiske Stilling forudsætter endnu større Bøjelighed i Anklerne end den ægyptiske. I Asien og Amerika finder man de jordbundne Stillinger ikke alene i de rene og skarpt sondrede Typer som i Ægypten, men ogsaa i forskellige Blandingsstillinger, idet Figuren f. Ex. sidder paa Hug med det ene Ben og i Skrædderstilling med det andet, eller sidder paa et Sæde med den ene Fod lagt hen over det andet Knæ. Ejendommelig for Østasiaterne er overhovedet en vis Tilbøjelighed og Vane til i allehaande siddende Stillinger at dreje Fodsaalen noget indad, endog mere eller mindre opad.

* * *

Det er en Kendsgerning, at al den oprindelige Kunst, som er tilbage fra det sydlige Mellemasien og det vestlige Asien (Persien, Babylonien, Assyrien, Lilleasien, Fønicien o. s. v.) melder overordentlig lidt om jordbundne Stillinger, meget mindre end den ægyptiske og den østasiatiske, dog med Undtagelse af de rene Hyldingsbevægelser (f. Ex. Fodfald). Ved den persiske (akæmenidiske) Kunst kan dette godt hidrøre fra, at den er saa fattigt og mangelfuldt overleveret, og at dens Re-

pertoire er saa særdeles snævert begrænset, næsten helt indskrænket til Hoflivet. Noget lignende gælder om den assyriske Kunst: den er langt mere end f. Ex. den ægyptiske indskrænket til Hofliv og krigersk Liv og giver overhovedet næsten ingen Oplysning om det lavere Folks Skik og Sæd under fredelige Forhold. Dog er Sagen der unægtelig mere paafaldende, fordi assyrisk Billedkunst er os efterladt i saa stor Mængde. De assyriske Skikkelsers Holdning er meget oprejst og rank, og det kan vel være, at allerede dette Folk har nedsat de jordbundne Stillinger i en lavere Klasse af det sociale Liv; paa den almindelige Skik at sidde paa Jorden kender jeg fra assyriske Skulpturer kun ét, endda ikke ganske utvetydigt Exempel*. Herved har det vel Betydning, at den højere assyriske Kultur, som vi kende gennem Monumenterne, ikke er af nær saa gammel Oprindelse som den ægyptiske. Blandt det lidet, som er bevaret fra den langt ældre kaldæiske Kunst fra de sydlige Eufratlande, finder man Figurer, som sidde paa Hug**.

Ogsaa i Monumenter fra Fønicien og dets Kolonier forekomme engang imellem Figurer, som sidde paa Jorden, til Vidnesbyrd om, at dette ikke var fremmed for Folkets Vaner**. Fra Cypern har man i mange Exemplarer, ældre og yngre, en Barnefigur (»Eros«), der sidder paa Jorden, med det ene Knæ løftet. Naturligvis vil Kunsten til enhver Tid lettere frembyde Exempler paa, at Børn, end at voxne sidde paa Jorden; men der er dog ved disse Børneskikkelser noget typisk, som genfindes i rent europæiske Figurer (to etruskiske Bronzer i det vatikanske Museum).

Et eget Fænomen i gammel asiatisk, ogsaa assyrisk, Kunst er en knælende Skikkelse af en naturbeherskende Guddom, et mandligt Sidestykke til den Gudinde, som Grækerne kaldte den persiske Artemis (Anaïtis). Han knæler paa ét Knæ og holder med hver Haand fast om For- og Bagpoten af en Sfinx eller en Løve eller om Halen af en Vinge-Oxe. Man finder den samme guddommelige Person i den samme Situation ogsaa fremstillet staaende: Forskellen beror i flere Tilfælde aabenbart kun paa Hensyn til Pladsen, Indfatningen af Billedet. Men netop dette beviser, at man endnu paa dette Udviklingstrin — og Typen er vistnok meget gammel — ikke er naaet til at gøre nogen klar Forskel mellem den knælende og den staaende, den jordbundne og den oprejste, Stillings Udtryk; med den knælende har man saa lidet forbundet nogen Forestilling om Hylding og Underkastelse, at den

* Nemlig et Relief fra Central-Paladset i Ninive, afbildet i Layard, *The monuments of Nineveh,* fol. Pl. 67 A. Der ser man en Assyrer, som sidder paa Jorden, drikkende, og nogle Kvinder med deres smaa Børn: det kunde se ud, som om de knælede; men Meningen er vist snarere den, at de sidde i Skrædderstillingen. Smlgn. Xenophons Cyrop. V, 1.

** Perrot & Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité,* II, p. 603; og III, Fig. 230—31, p. 305; Fig. 327, p. 458, fra Carthago.

endog har kunnet benyttes til at udtrykke Vælde og Højhed over Naturen*. Knælende Gudeskikkelser forekomme ogsaa i det vestlige Asiens Kunst, med forskellige Attributer, bl. a. en stor Kugle (Atlas?).

Og paa dette Punkt er der en aldeles flydende Overgang mellem Asiens og Europas Kunst. I senere Tider have aabenbart græske Kunstnere udført slige Skikkelser paa Asiaternes Vegne**; men i ældre Tid finder man den samme Fremstillingsmaade paa Europas egen Grund. Ikke alene ser man paa Mønter fra Kreta hin fra Øst eller Syd indførte Gud med Oxehoved, som Grækerne kaldte Minotauros, knælende paa det ene Knæ; men i samme Stilling har man endog Apollon (med Lyren, men ikke spillende) paa arkaiske Mønter fra Tarent, der dog næppe ere ældre end Begyndelsen af det 5te Aarhundrede f. Kr.***.

Atter her kan man spørge sig selv, om ikke den knælende Stilling er motiveret af Møntrelieffets Cirkelform, der kunde opfordre til at sprede Figurens Stilling for at fylde Fladen. Det kan være muligt; men vilde den fuldt udviklede Kunst, der dog ligesaa godt forstod at fylde en Flade, have taalt en knælende Apollon? Desuden kendte man fra Grækenlands ældre Tid ogsaa knælende Gudebilleder som fritstaaende Statuer, saaledes de to Frugtbarhedsgudinder Damia og Auxesia i Epidauros og paa Ægina; det var knælende Figurer af Oliventræ. Herodot fortæller (V, 86) det Sagn, at disse Billeder engang, da man vilde røve dem bort, vare faldne paa Knæ, hvilket synes at tyde paa, at Grækernes Fantasi i en senere Tid, da man ikke var fortrolig med denne Fremstillingsmaade, har følt Trang til en Forklaring af dette sjældne Fænomen. Man bevarer endnu, f. Ex. i Paris og Berlin, smaa Terrakottafigurer af en nøgen Kvindeskikkelse (»Aphrodite anadyomene«) med Muslingeskaller staaende ud fra Ryggen som Vinger, knælende med samlede Knæ, (sammenlign «Venus accroupie«); den hele Figur er strængt symmetrisk, og røber derved en gammel, vistnok indvandret Type, uagtet Udførelsen i de Exemplarer, jeg har set, ikke hidrører fra nogen meget gammel Tid.

Til de knælende Gudeskikkelser høre ogsaa tre Billeder, som først i en senere Tid, efter Romernes Sejr over Antiochus den store, indførtes fra Syrien til Rom og fik Plads i Minervas Tempel paa Capitol udenfor Gudindens Celle. Det var altsaa rent asiatiske Guder. Romerne

* Figuren forekommer paa assyriske Gemmer (Layard, *A second series of monuments of Nineveh* (Tværfolio), Pl. 69, No. 43), og paa indridsede Prydelser paa Kongernes og deres Ledsageres Dragter paa Relieffer fra Nimrud (Layard, *The monuments of Nineveh,* fol. Pl. 6, 8—9, 43—52). Disse Indridsninger, som forestille Broderier eller vævede Prydelser, er det Element, som tydeligst knytter den assyriske Kunst sammen med Vestasiens og Grækenlands (det korinthiske Vasemaleri).

** Felix Layard, *Culte de Mithras*, Pl. LXIX, No. 8. — Slgn. Perrot & Chipiez, *Histoire,* III, p. 292, 322, 418.

*** Friedländer & Sallet, *Das königl. Münzkabinet,* Berlin 1873, No. 36 og 463 (med Figurer).

kaldte dem paa Grund af deres Stilling nixi (Ovid. Metam. IX, 294); Hankønsformen viser, at det var mandlige Figurer. Naar de ikke des mindre særlig paakaldtes af Kvinder i Barnsnød, beroede dette vel sagtens paa det Ry, som de medbragte fra Asien. I mandlige Figurer kan den Stilling ikke have nogetsomhelst at gøre med Kvinder i Barnsnød; den maa forklares efter Analogien med de øvrige asiatiske, naturbeherskende, knælende Guddomme. Naar Romerne søgte et Lighedspunkt imellem disse Guders Stilling (signa/. . . genibus nixa) og deres særlige Funktion som Fødselshjælpere (velut præsidentes parientium nixibus, Festus), saa var det et rent Spil med Ord: de have søgt en Forklaring ligesom Grækerne med Hensyn til Damia og Auxesia, og ikke fundet nogen, som var bedre. Et Stjernebillede (Hercules? Bootes?) har ligeledes været tænkt under Skikkelse af en knælende Mand (nixus genu, Ovid. Metam. VIII, 182): det beror uden Tvivl atter paa orientalske Forestillinger.

Ved en fuldstændig Ransagning af litterære Efterretninger og Monumenter vilde der vistnok lade sig paavise ikke faa Exempler paa jordbundne Stillinger i ældre græsk-italisk Kunst, særlig i Gudebilleder. De vilde dog, som det synes, lade sig samle til faa Typer.

I Antiquariet i Berlin bevares der smaa gamle Vaser fra Syditalien og Etrurien i Form af Figurer, som knæle paa samme Maade som de ægyptiske. En af dem har almindelig mandlig Form og synes at hidrøre fra det 6te Aarhundrede f. Kr., andre have Karakter af Silener*. Man har ogsaa solide Terrakottafigurer af slige Silener, som sidde paa Hug med Hænderne lagte over Knæene**. Det er i nogle Exemplarer aldeles øjensynligt og forlængst iagttaget, at denne Type oprindelig hører sammen med den barokke, dværgagtige Skikkelse med det store maskeagtige Hoved (Pataïker, Kabirer, Bes, den føniciske Herakles), der især findes i Ægypten, uagtet Forestillingen ligesaa lidt hører hjemme der som i Europa***. Denne paa Hug siddende Silen (eller skæggede Satyr) er optaget paa Mønter fra Naxos paa Sicilien og gengivet af den mest udviklede Kunst. En senere lille Bronzestatuette af den samme Silen-Type gør paa mig Indtryk af en forsætlig Parodi paa Kunstens gamle Manerer, som den udviklede Kunst let maatte finde komiske.

Af lignende orientalsk Oprindelse som hin Silen-Type er en anden paa Hug siddende Skikkelse med maskeagtigt Hoved paa et etruskisk Bronze-Relief: den holder med hver Haand en Løve i Struben, og da

* Vasesalen, Skab II. Sammesteds smaa Figurvaser i Skikkelse af Aber, som sidde paa Hug, fra Nola og Sicilien; den ene af dem holder en Unge ind til sig. Det er meget ukultiverede Arbejder, i hvilke man hverken skønner ægyptisk eller almindelig græsk-italisk Stil.

** Exempler baade i Antiksamlingen i København og i Museet i Berlin.

*** Slgn. Referatet af mit Foredrag i Udsigt over det filol. hist. Samfunds Virksomhed 1860—74.

den er fremstillet helt forfra, ere Benene bredte ud til Siderne*. Den er formodentlig mythologisk i Slægt med hin asiatiske, knælende Løvebetvinger, som ovenfor er omtalt.

* * *

Men saadanne spredte Træk ere alligevel kun som Draaber i Havet i den store antik-europæiske Figurverden. De tilhøre slet ikke den ejendommelige, frit udviklede græsk-italiske Kunst, men kun den Navlestræng, hvormed den i sin Fostertilstand er knyttet sammen med sin Moder, den orientalsk-ægyptiske. Det er aabenbart, at det netop er hine ældste europæiske Kulturfolk, og først og fremmest Grækerne, som definitivt have afskaffet de jordbundne Stillinger, eller rettere i høj Grad indskrænket deres Brug og tydelig anvist dem en lavere Rang i Forhold til de oprejste. Derom indeholder den antike Kunst en Række umiskendelige Vidnesbyrd af forskellig Art, som vi her ville betragte i en kortfattet Oversigt. I Almindelighed maa det forud bemærkes, at de jordbundne Stillinger, hvor de forekomme i den fuldt udviklede »klassiske« Kunst, ikke have en saadan strængt fastholdt typisk Karakter som i den ægyptiske. De ere friere, mere forskelligartede. At sidde paa Jorden vil her just ikke sige det samme som at sidde i den ægyptiske Skrædderstilling eller Stilling paa Hug.

1. For det første vidne Monumenterne om, at man kendte de jordbundne Stillinger netop som noget for barbarisk Skik ejendommeligt. I Isistemplet i Pompeji har man fundet Malerier, som forestille Gudstjeneste efter ægyptisk Ritus: der ser man en Figur, som knæler paa ægyptisk Vis, en, som bevæger sig fremad paa sine Knæ og klirrer med Sistra i de fremrakte Hænder, en, som sidder paa Hug og blæser Fløjte. Malerierne ere ellers ikke holdte i ægyptisk Stil, men i den sædvanlige pompejanske. Knælende Stillinger — paa begge Knæ, eller paa det ene, idet det andet Ben strækkes frem — ere almindelige i de græske Fremstillinger af Skytherne paa Monumenter fra Krim, og de bidrage meget til at fremhæve Folkefærdets ugræske Karakter. I den senere antike Kunst tager Fremstillingen af de nordeuropæiske Barbarer en stor Plads op, og de karakteriseres hyppig i Modsætning til Romerne ved, at de sidde paa Jorden; men her har Stillingen tillige Betydning af Sorg, Nederlag, Fangenskab. Som Exempler blandt mange skal jeg fremhæve de store Kaméer, som ere udskaarne til Ære for de romerske Vaabens Sejre over Barbarerne, især den i Paris, hvor Tiberius troner som Hovedperson: der sidde alle Barbarerne, baade orientalske og europæiske, paa Gulvet, men ingen af de andre Figurer. Noget ganske lignende i Middelalderen. Paa det store Frescobillede i det spanske Kapel ved Sta. Maria Novella i Florents til Forherligelse af St. Thomas Aquinas

* K. O. Müller, *Denkmäler d. a. K.*, Nr. 298.

og sidde de tre af hans Visdom besejrede Kættere: Averroes, Arius, Sabellius, i jordbundne Stillinger ved Foden af hans Trone. Ikke alene han, men ogsaa alle de andre hellige Figurer ere fremstillede i tronende Stillinger.

Naturligvis maa man ved Undersøgelsen af denne Sag bestandig se bort fra alle saadanne Tilfælde, hvor en Person paa Grund af ydre Tvang kommer til at sidde eller ligge paa Jorden, f. Ex. naar han er kastet omkuld eller falden i Kampen; eller hvor han i et eller andet bestemt praktisk Øjemed vælger en saadan Stilling (f. Ex. at Bueskytter knæle; at en saaret Mand, som forbindes, sidder paa Hug; at en Pige, som vil plukke en Blomst, bøjer sig ned mod Jorden). Sligt beviser intet — hverken for Barbarernes eller for Grækernes og Italernes eget Vedkommende — om, med hvilke Øjne man betragtede Stillingerne, hvorledes de forholdt sig til Livets almindelige Sæd og Skik. Antiken er jo en Kunst, som rører sig frit og ikke pedantisk. Der er ikke meget af det menneskelige, som den i hvert Fald forud udelukker.

2. Naar der nu spørges om, hvorledes de jordbundne Stillinger forekomme blandt Fremstillingerne af Grækerne og Italerne selv, saa kunne vi strax anføre den mærkelige Marmorstatue i det capitolinske Museum af en gammel, drukken Kone, som sidder paa Hug paa Gulvet med en stor Vinflaske mellem Knæene: det er klart, at her bidrager Stillingen til Indtrykket af noget komisk og uværdigt. Men det er dog næppe heller det fremherskende Synspunkt. Man tør uden Tvivl antage, at det blandt de sydeuropæiske Folk i Oldtiden, ogsaa under deres højeste Kultur, forekom hyppig nok, at i alt Fald unge Mennesker tog Sæde umiddelbart paa Jorden eller paa Gulvet, uden at dermed forbandtes nogen egentlig Forestilling om Uværdighed. Aristofanes omtaler (Nub. 944 ff.) som noget, der ogsaa fandt Sted i ældre og bedre Tider, og som i og for sig ikke var dadelværdigt, at Ynglingene i Gymnasierne, naar de vare ledige og hvilede sig, satte sig lige ned paa Sandet. Noget lignende har man Exempler paa i de dejlige grafferede Omridstegninger paa den »ficoroniske Cista«, der forestille Argonauterne, som paa deres Søfart ere ankomne til Bebrykernes Land. Der ser man blandt Skibet Argos Mandskab en ung Mand, som har sat sig paa Dækket ganske magelig i en Stilling, der nærmer sig temmelig til den ægyptiske Skrædderstilling, kun at den er friere og naturligere gengivet. En anden er steget ud af Skibet og har sat sig ned paa Landjorden. Dette har efter Kunstnerens Mening ganske sikkert været skønt, men vel at mærke indenfor en bestemt Situation. Thi den Stemning, som her er udtrykt, er netop den fuldkomment tvangfri Hvile, der gør sig Livet rigtig bekvemt efter den lange Sørejses barske Besvær. Det samme er ogsaa udtrykt ved Figuren af den unge Mand, som ligger paa Dækket og rigtig sover ud med aaben Mund. Der er her en fin Grænse, som er meget vigtig for den rette Opfattelse af Billedet og som skiller det fra Fremstillinger

af Samfundslivet og Stadlivet, hvor det er gennemtrængt af Følelsen af sin Værdighed og vaager over den (Parthenonsfrisen f. Ex.).

Den græske Kunst tager i det hele afgjort Parti for Samfundsværdigheden og dens Anstand, og derfor forekomme Figurer af Grækere, som sidde paa Jorden, og som ere mente i skøn og lykkelig Betydning, vistnok overmaade sjælden i den. Antiken spiller overhovedet mindre end den moderne Kunst med Modsætningen mellem den strænge Samfundsanstand og det emanciperede, idylliske Naturliv. Den kender f. Ex. ikke disse landlige Glæder (fêtes champêtres), som den venetianske Malerkunst indførte i Renæssancen, og som blev et saa yndet Thema i den, hvor man ser Herrer og Damer lejrede i Græsset, nogle af dem somme Tider afklædte, andre iførte fuld Modedragt (Giorgione, Bonifazio, Cranach, Rubens, Watteau). Men til Gengæld gennemtrænger den selve Samfundsværdigheden langt mere med fri, bevægelig, ægte menneskelig Natur, frigør den langt mere for Stivhed og Uniform og Ceremoniel, end baade de gamle orientalske og de moderne europæiske Monarkier have gjort det (atter Parthenonsfrisen!).

3. I den senere antike Kunst er det meget almindeligt, at Guddomme og Personifikationer, saavel mandlige som kvindelige, hvis mythologiske Betydning særlig er knyttet til Jorden og dens Lokaliteter (deriblandt ogsaa Havet, Floderne osv.), fremstilles i en paa Jorden halvt liggende, halvt siddende Stilling (Gæa, Thalassa, allehaande Flodguder, lokale Nymfer, Personifikationen af »Campus Martius« paa Fodstykket af Antoninus Pius's Triumfsøjle m. m. m.). De kunne vel ogsaa fremstilles paa andre Maader: man finder f. Ex. ogsaa baade Gæa og Flodguder hæve sig op fra Grunden, saaledes at man kun ser dem i halv Figur; men den liggende Stilling er dog virkelig et af Kunstens typiske Midler til at angive, paa hvilket mythologisk Omraade slige Skikkelser høre hjemme.

Vi have allerede i Renæssancens Madonnabilleder set Exempler paa, at Stillinger, som ligge udenfor det virkelige Samfunds Regler, kunne findes mere anvendelige paa det ideale og guddommelige Omraade. Her se vi det samme i Antiken. Men saa hyppigt end Fænomenet er, saa holdes det dog indenfor meget bestemte Grænser. Den olympiske Gudeslægts Medlemmer fremstilles ikke saaledes liggende, overhovedet ikke i jordbundne Stillinger, om end deres oprindelige Betydning af terrestriske Naturguddomme er tydelig nok og aldrig forglemt (Demeter, Poseidon). Hine liggende Guddomme forholde sig til de staaende eller tronende Olympiere som det mere emanciperede landlige Liv til det af ethiske Former beherskede Samfundsliv i Stæderne. Paa Overgangen mellem de to Verdener staar Dionysos, som en sjælden Gang, paa et Sarkofaglaag i Louvre, fremstilles liggende ligesom Naturguderne (Dionysos = Osiris? som den efter Døden fortsatte Tilværelses Repræsentant?). Det emanciperede Livs rette Repræsentanter ere Satyrerne, blandt hvilke man

ogsaa finder en ubunden Mangfoldighed i Stillingerne. De sidde f. Ex. paa Hug paa Jorden eller paa lave Jordsæder med Benene strakte langt fra sig (Lysikrates-Monumentets Frise). Deres urolige Natur finder dog mere sit Udtryk i stærke og kaade Bevægelser end i jordbundne Stillinger.

Med Hensyn til hine lokale Naturguddomme tør man vistnok antage, at Kompositionen af Templernes Gavlgrupper har været den egentlige Aarsag til, at den senere Kunst har opfattet det som noget, der hørte med til deres Væsen, at ligge paa Jorden. Saa længe Guddommene optræde hver for sig, hver i sin Helligdom, lægges Vægten mere paa, at de fremtræde som de mægtige og herskende ligeoverfor Mennesket: i dette Forhold gøre alle Guddomme væsentlig det samme Krav. Det er først, hvor Guddommene optræde i rigere indbyrdes Sammenspil, at der bliver rigtig Opfordring til at gøre karakteristiske Forskelle imellem dem. Disse Sammenspil maa være digtede i Sang og Sagn, før Kunsten fremstiller dem; og Homer havde ogsaa virkelig paa sin Vis individualiseret Gudeskikkelserne, længe før Kunsten ret indlod sig derpaa. De store mythologiske Gavlkompositioner, f. Ex. Parthenons, fik en lignende Betydning for den kunstneriske Mythologi, som den gamle episke Digtning havde havt for den poetiske.

Dertil kommer nu Gavlfeltets arkitektoniske Form — den lave Trekant — og de Betingelser, som denne Ramme stiller til Fremstillingen af Figurerne. Den gør ligefrem Krav paa forskelligartede jordbundne Stillinger i begge Gavlens spidse Vinkler. Havde Grækerne ikke hos sig selv fundet en Glæde ved en vis Frihed, en livlig og flydende Afvexling i Stillingerne, havde de været Pedanter i deres Opfattelse af Mennesket, saa havde de aldrig indladt sig paa slige Opgaver. Men der var alligevel uskrevne Love, som ikke turde overtrædes. At Hovedpersonerne sættes i Midten, og at Hjørnerne fyldes med mere underordnede Figurer — i visse Æmner f. Ex. af tjenende Personer —, følger af sig selv. Det har været et ligefrem genialt Greb, da en af Grækenlands Billedhuggere — det har maaske været Fidias selv ved Kompositionen af Parthenons Gavle — første Gang faldt paa at fylde Hjørnerne med Skikkelser af Tidens og Stedets Guddomme: Solen, som dukker op af Havet, og Maanen, som dukker ned, eller hvilende Naturguder, den liggende Flodgud, Havguderne paa Strandbredden. Det passer saa fortrinlig baade til Fremstillingens Indhold og til Pladsen. Noget lignende har fundet Sted ved Zeustemplet i Olympia (Pausanias V, 10, 7, bekræftet af de fundne Levninger). Nærmest til Naturguddommene slutte sig saa andre Figurer i mer eller mindre jordbundne Stillinger (Sidden paa Jorden, Knælen o. s. v.). Den ikke ganske sikre Fortolkning af disse Figurer paa Parthenon og i Olympia skulle vi her ikke fordybe os i; kun det maa vi fremhæve, at selve den jordbundne Stilling i hvert Fald maa gøres gældende som et vigtigt Moment i Fortolkningen af slige Figurer,

i Henhold til den i den græske Kunst gennemgaaende Betragtning af saadanne Stillinger. (Slgn. den paa Jorden siddende Kriger fra Villa Ludovisi).

4. Vi have nu set, at Antiken kunde fremstille baade Guder og Mennesker i lykkelig Betydning i jordbundne Stillinger, dog saaledes, at disse bestandig holdes under et vist Niveau af ethisk Værdighed. Tilbage staar at betragte en Række Tilfælde, hvor der med slige Stillinger ganske tydelig forbindes en Forestilling om en Ufuldkommenheds-Tilstand, en Tilstand, hvori Personen føler sig udelukket fra sine Ønskers Maal eller fra sine Rettigheder, undertiden kun foreløbig, undertiden vedvarende, og at de derfor ogsaa kunne faa en udpræget Karakter af Sorg, endog af Fortvivlelse, eller af noget ildevarslende, ulykkeligt.

a. De, som bønfalde en Guddom om Beskyttelse, sætte sig hyppig enten lige paa Gulvet ved Gudebilledet eller paa det lave Trin, hvorpaa det staar, undertiden lidt højere, paa Billedets Fodstykke. Exempel paa, at en bønfaldende sidder umiddelbart paa Gulvet, er Ifigenia ved Artemis's Billede paa Relieffet uden om den store Mediceiske Marmorvase i Florents: hun sidder med fremadbøjet Hoved, et Udtryk for hendes Sorg og Angst. Blandt andre bønfaldende, som sidde meget lavt, kunne anføres Orestes og Kassandra paa forskellige Kunstværker*. En smuk Marmorstatue af en Kvinde, græsk Stil fra det 5te Aarhundrede, i Palazzo Barberini i Rom, opfattes paa Grund af det meget lave Sæde i Almindelighed som en supplex, formodentlig med Rette. I Lighed med slige Figurer har Homer vistnok forestillet sig Thetis siddende paa Gulvet eller paa en lav Skammel foran Zeus, hvor hun bønfalder ham om at genoprette Achilleus's Hæder (Iliad. I, 500):

> Lige foran ham hun satte sig ned** og slynged sin venstre
> Arm om hans Knæ, med den højre hun tog under Hagen ham bønlig —.

I Henseende til Betydningen og Hensigten gaar denne paa Jorden siddende Stilling altsaa omtrent ud paa det samme som den fremadbøjede, knælende, naar Formaalet er at favne den Persons Knæ, hvis Beskyttelse eller Skaansel man anraaber (hvilket nærmere skal blive omtalt under Hyldingsbevægelserne). Forskellen bestaar mest i, at den knælende Stilling er mere foreløbig, den siddende mere vedvarende og afventende.

Et meget oplysende Exempel herpaa har man i Odysseens syvende Sang. Da Odysseus ukendt og fremmed træder ind i Hallen hos Alkinoos, bøjer han sig først for Husfruen og favner hendes Knæ med Bøn

* Orestes paa et temmelig gammelt Terrakotta-Relief fra Melos, i Berlin; ligeledes paa et Vasemaleri i Antiksamlingen i København, K. O. Müller & Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst,* No. 148. Kassandra paa et Terrakotta-Relief fra Kythnos i Berlin.

** Slgn. dog Iliad. XIV, 437, XIII, 281, som forresten ikke modbevise (det sidste Sted er mærkeligt).

om Hjælp; derpaa sætter han sig paa Gulvet ved Arnen. Men det højsindede Selskab finder det ikke smukt eller passende at lade en fremmed sidde saaledes paa Gulvet (Vers 160), og Værten byder ham da tage Sæde paa en sølvbenaglet Stol. Derved er han først optagen i Selskabet. Dette falder jo naturligt nok for en moderne Betragtning: Forskellen mellem Homers Grækere og Nutidens Europæere bestaar kun i, at Grækerne dog endnu bibeholdt de jordbundne Stillinger i Livets Sædvaner, men i degraderet Betydning. Allerede her ere de i denne Retning komne videre end det samtidige Ægypten, som i andre Henseender jo havde en langt rigere udstyret Civilisation, for ikke at tale om de rene Barbarer.

b. Det er let at forstaa, at Brudgommen, inden han endnu er indtraadt i Ægteskabets Rettigheder, sidder paa Brudekamrets Tærskel eller for Enden af Brudesengen ganske i samme Stilling som de bønfaldende. Dette er netop Tilfældet paa det bekendte Vægmaleri »det Aldobrandinske Bryllup«, hvor den ventende Brudgom sidder meget lavt, medens Bruden sidder paa Sengekanten ved Siden af Ægteskabsgudinden, der overtaler hende til at give sig hen*.

c. Opfyldes Haabet ikke for den bedende eller ventende, saa vendes det om til Sorg eller Fortvivlelse. Det »lave Sæde« er netop et karakteristisk Udtryk for disse Stemninger, især naar det forbindes med, at Hoved og Underkrop hælde fremad, i Modsætning til den magelige Hvilen bagover hos Naturguderne. (Mærk, at Hænderne om Knæet medfører en Foroverbøjning af Overkroppen, en tom Lunge).

Man anfører et Sted fra en oldkristelig Forfatter, hvor dette ligefrem er udtalt. Den h. Basilius siger i en Tale om Tørke og Hungersnød (Homil. II, 63), at »Bønderne sidde paa Markerne med Hænderne sammenflettede over deres Knæ — saaledes er nemlig de sørgendes Stilling —, og klage over deres frugtesløse Arbejde.« Selv om hin forklarende Indskudssætning skulde hidrøre fra en Afskrivers Pen, hvad den ser meget ud til, saa er den ikke uden Værdi, men uden Tvivl rigtig. En Beskrivelse i Appulejus's Metamorfoser (III, 1) er i denne Henseende meget oplysende. Romanens Helt, Lucius, fortæller, at han en Aften ved et Gilde havde drukket for meget og derefter paa Gaden slaaet tre Mennesker ihjel i den Tro, at det var Røvere. Han vaagner nu den næste Morgen og bliver hed om Ørene ved at tænke paa, hvad han har gjort. »Med den ene Fod lagt over den anden og med Hænderne flettede over Knæene, idet Fingrene stak ind imellem hverandre,

* Paa en anden Brudescene, nemlig paa den bekendte Barberiniske Glasvase i det britiske Museum (»Portlands-Vasen«) sidder Bruden (Thetis) paa Jorden, medens Brudgommen, Peleus, nærmer sig til hende. Dette kan have flere Grunde, snarest den, at Thetis er en Havgudinde (se ovenfor). Eller det er maaske et Tegn paa hendes tidligere, nu først overvundne Sorg over eller Vrangvillie imod at skulle ægte den dødelige Mand?

saaledes sad jeg paa Hug* paa min Seng og fældede rigelige Taarer, idet jeg allerede forestillede mig Sagen for Retten, Dommens Afsige se, ja tilsidst Bødlen selv.« — At Udtrykket af at sørge gaar over ti a gælde ogsaa om at volde Sorg eller Ulykke, er i Henhold til almindelige Analogier ikke vanskeligt at forstaa. Baade Litteraturen og Kunsten frembyde ogsaa Exempler derpaa**, men ikke saa fuldstændig tydelige med Hensyn til det Punkt, der særlig interesserer os, det lave Sæde, at de kunne anføres som afgørende i denne Sammenhæng.

De filologiske Forskere, som have samlet disse Forfattersteder***, have især havt Øje for Betydningen af de over Knæene sammenflettede Hænder, mindre for den paa Gulvet siddende Stilling. Ethvert af disse Træk forekommer for sig som Tegn paa Sorg uden at være i Følge med det andet†. En af de nydelige smaa Terrakottafigurer fra Tanagra i Museet i Berlin, der ifølge hele sit Udtryk af alle opfattes og maa opfattes som sørgende, sidder umiddelbart paa Gulvet med den ene Haand hvilende i Skødet, og med Hovedet støttet mod den andens Inderflade; det sidste er et meget almindeligt Tegn paa Sorg, der ogsaa forekommer paa siddende og staaende Figurer, men selvfølgelig udelukker en Sammenfletning af Hænderne. Omvendt har man ogsaa Sammenfletningen af Hænderne uden det lave Sæde, endog i staaende Figurer, som Udtryk for Sorg eller Ulykke eller snigende Vanheld. Grækerne havde aabenbart en vis Forkærlighed for en fri og aaben Legemsfore og en tilsvarende Uvillie mod sammenkrøbne eller sammenflettede Stillinger, med hvilke der let forbinder sig Forestillingen om indre Strid og derfor om indre Ulykke††. De fandt heller ikke Behag i, at Hænderne sammenflettedes over Ryggen†††; og ifølge Aristofanes (Nub. 938, 954) blev man i den gode gamle Tid fra Barnsben afvænnet med at sidde eller staa med »flettede Ben« (det ene Ben kastet krydsvis over det andet).

Men man bør ikke forstaa Sagen saaledes, at Legemsstillingerne hos Grækerne i deres bedste Tid skulde have uddannet sig til et pantomimisk Tegnsprog, i hvilket visse Træk havde éngang fastslaaede og givne Betydninger ligesom Ord eller Sætninger, — hvilket ogsaa vilde stride imod en sand og fri Kunst. Hverken det lave Sæde eller de

* coxim.

** Navnlig Ovid. Metam. IX, 297 ff. om Lucina, som forhindrer Alkmenes Fødsel:

*** En Oversigt i Beckers *Charikles,* 2den Udg., ved Hermann, I, S. 249.

† Derfor er ogsaa den hyppig anførte Beskrivelse hos Pausanias (X, 31, 5) af den i Underverdenen sørgende Hektor paa Polygnots Maleri i Delphi ikke fuldkomment tydelig. Spørgsmaalet er, om Hektors »Stilling af en sørgende« blot bestod i det samme, som er anført lige i Forvejen (at Hænderne vare flettede om Knæet), eller om der hentydes ti andre Momenter: maaske ogsaa, at han sad paa Jorden. Umiddelbart derefter anføres der om hans Sidemand, Memnon, at han sidder paa en Klippe, hvilket altsaa ve ikke kan have været Tilfældet med Hektor, der da maa have siddet paa Jorden.

†† Sign. Nord. Tskr. f. Filologi IV, 190, om Maleriet af Medea fra Herculanum.

††† Hippokrates, anført hos Vales. in Ammian. Marcellin. L. 29 cap. 2, p. 560.

sammenflettede Hænder behøvede i og for sig at opfattes som Udtryk for Kummer eller Vanheld. Vi have allerede set, at den paa Gulvet siddende Stilling ogsaa forekommer i lykkelig Betydning. Og naar man paa Parthenonsfrisen finder en af Figurerne i det guddommelige Selskab, som er Vidne til Panathenæerfestens Procession, siddende med Hænderne flettede om det ene Knæ*, saa maa dette sikkert gælde som fuldgyldigt Bevis for, at der hos Athenæerne paa Perikles's Tid ingen Skygge hvilede over dette Motiv. Thi kan noget overhovedet antages a priori, saa maa det vel være, at der ikke kunde forekomme noget sørgeligt eller ildevarslende i den ideale Fremstilling af Gudindens Fest, som smykkede hendes Tempel. Heller ikke bærer den unge Mand, som sidder saaledes, i mindste Maade Præg af Sorg eller Ulykke, derimod vel af noget vist landmandsagtigt i Manererne, stemmende med, at Figuren formodentlig forestiller Triptolemos (han sidder ved Siden af Demeter).

d. At de jordbundne Stillinger imidlertid let opfattedes som Tegn paa Sorg- og Nøds-Tilstand, og i Oldtidens senere Tid maaske virkelig fik et saadant Stempel paa sig af den gældende Vedtægt, er allerede et blandt mange Beviser for, at Grækerne og Romerne ingenlunde vilde indrømme dem den samme sociale Ret som de mere oprejste, og i det hele ikke kunde lide dem. Men ikke alene det. Nogle af Oldtidens Moralister have endog udtalt sig imod disse Stillinger som Tegn paa Sorg, fordi de ikke engang fandt dem værdige dertil. »Hvad er saa usselt og hæsligt som en Mand, der bærer sin Sorg til Skue?« spørger Dion Chrysostomos (oratio XVI). Han finder det allerede uhyggeligt og stygt nok, at Legemet nedslaas af Sjælens Lidelser og giver efter for dem; men saa har man desuden opfundet nogle yderligere Tegn paa Sorg, saasom sorte Klæder, Sammenfletten af Hænderne og at sidde lavt ligesom for at fastholde Sorgen og hindre den fra at vige! Plutarch roser sin Hustru i Trøstebrevet over Tabet af deres Datter, fordi hun ikke har givet efter for Sorgen. Der gives et hæsligt Overmaal ligesaa vel af Graad som af Latter. »Hvad kan være urimeligere end at trættes med sin Hustru for Pomades og Purpurs Skyld, men derimod at give hende Lov til i Sorgen at afklippe sit Haar, at gaa med sorte Klæder, at sætte sig i holdningsløse, usømmelige Stillinger, at lægge sig til Sengs, overvældet af Kummer?«

Slige Ytringer ere ægte antike i deres Aand, og de give en fortrinlig Kommentar til den antike Kunsts fremherskende Forkærlighed for de oprejste Stillinger, den staaende og den tronende.

* Slgn. en Satyr paa Lysikrates-Frisen.

ET MOTIVS HISTORIE (1888).

Det, som i det følgende skal meddeles, er en Biografi, dog ikke et Menneskes, f. Ex. en Kunstners, men et kunstnerisk Motivs. Jeg følger det fra Vuggen til Graven, gennem et Levnedsløb, der varer omtrent 400 Aar, flere Gange længere end noget Menneskes. Det har sin spæde Barndom, da det endnu optræder svagt og ængsteligt, og da man endnu ikke ret ved, om det har en Fremtid for sig. Det kommer ud i Verden, udøver en og anden hæderlig Bedrift, som henleder den almindelige Opmærksomhed paa det; man mærker, at der er Kræfter i det, og det faar en Manddomsgerning at udføre, som hverken savner Fylde eller Glans. Men Tiden løber fra Motivet ligesom fra Menneskene; den Tidsaand, som har født og fostret det, afløses af andre, som tilsidesætte det: det oplever en Alderdom, i hvilken dets Virksomhed mere og mere indskrænkes. Tilsidst hører man ikke længere noget fra det — det maa være dødt og begravet i al Stilhed, uden at man saa nøje kan sige, naar og hvor.

Dette er billedlig Tale — kan man indvende. I egentlig Forstand kan man jo ikke tale om et Motivs Levnedsløb — thi hvad er et Motiv? Et Liv som et levende Menneske har det jo dog ikke.

Hvad et Motiv er, turde det være umuligt at give en almengyldig Bestemmelse for. Det er noget, som Kunsten drager frem fra Livet eller fra Liniernes, Formernes, Farvernes, Tonernes Verden, og som den kaster sin Kærlighed paa, fordi den deri opdager en særlig Betydning, Udtryk, Virkning. I det Tilfælde, jeg her taler om, er det en Stilling af det menneskelige Legeme. Men hvad det ellers kan være, tror jeg ikke, at der forud kan sættes nogen Grænse for, eftersom det netop henhører til Kunstens Genialitet at lægge Mærke til det, tage det op — undertiden fra Alfarvej — og slibe det til, som man sliber en Ædelsten for ret at faa Lyset frem af den. Der er noget typisk i det, noget, som nærmer sig til at fastslaas i bestemte Betydninger som et Tegn, men dog altid holdes mere flydende og aldrig helt røber sit Mysterium. Det er — kunde man sige — en Rune, ikke i den strængt sproglige Betydning af et Bogstav, men i den mere anelsesfulde, indholdssvangre Mening, hvori vore hedenske Forfædre betragtede Runerne, de, som vare ristede »paa Bjørnens Lab og paa Brages Tunge, paa Ulvs Kløer og paa Ørnens

Næb, paa blodige Vinger og paa Broens Ende« o. s. v. Disse Runer sendes ud »ad vide Veje«, og somme af dem findes hos Menneskenes Sønner:

Hvo ej dem glemmer
og ej dem forvirrer,
han har dem til Held.
Nyd dem, om du nemmed,
til Guder forgaa —

Den Slags Runer findes ridsede rundt omkring i Historien. Angaaende yderligere Oplysning om dem maa man henvende sig til den vise Mimers Hoved, eller, hvis man ikke kan faa det i Tale, til den lærde Valkyrie Sigdrive, som træffes paa Hindarfjæld, ad Vejen til Frankland.

Men om end det almindelige Begreb af et Motiv unddrager sig strængt videnskabelig Definition, saa paatvinge dog de enkelte Motiver sig af sig selv vor Betragtning som historiske Kendsgerninger; vi kunne lære dem nøjere at kende og forfølge deres Betydning og derved ogsaa vinde ganske beskedne Bidrag til Menneskehedens Historie.

Al Slags Kunsthistorie — ikke alene Billedkunstens — maa for en væsentlig Del opfattes som Motivernes Historie. Hvad det gælder om for den historiske Betragtning, er nemlig at paavise, hvorledes ethvert Værk er blevet netop saaledes, som det er. Man er vistnok endnu altfor tilbøjelig til at stille Personernes, Kunstnernes, Historie i Forgrunden og til at lade det være nok med at trække Værkerne i rigtig Følge paa de Traade, som betegne deres Frembringeres individuelle Udvikling. I Virkeligheden krydses disse Traade dog af andre, som betegne Opgavernes og Motivernes Udvikling; og naar man klart vil forstaa det enkelte Værks historiske Tilblivelse, maa man ikke mindre have Øje for denne Islæt end for hin Rending. Og det er en stærk Traad, en virksom og aktiv Meddelelse, som forbinder den ene Kunstners Benyttelse af et Motiv med den andens Benyttelse af det samme Motiv: der er en skarpt betegnet Enhed i Motivets Overlevering og Udvikling. Motivet er ikke saa rigt og mangfoldigt et Væsen som Kunstneren, men det er mere karakterfuldt, véd tydeligere, hvad det vil. Og Kunstneren er paa ethvert Punkt af sin Virksomhed ikke alene frembringende, men ogsaa modtagende og efterlignende: hans Individualitet giver for en Del kun en Nuance af den Fællesejendom af Motiver, hvis Traade gennemkrydse hans Tidsalder.

I det følgende har jeg altsaa tegnet en kunsthistorisk Linie, der krydser en Mængde forskellige Kunstneres Virksomhed i Punkter, som betegnes af en Række bestemte Kunstværker. Disse Værker ere alle forud bekendte, endog berømte — eller berygtede —, og som Led i deres Frembringeres Produktion mange Gange omhandlede af andre. Jeg tror alligevel, at Forstaaelsen af dem — og dermed ogsaa af deres

Frembringeres Individualitet — bliver noget usikker og udsat for Fejlgreb, saa længe man ikke tillige ser dem i deres Rækkefølge paa en anden Led, der angiver det fælles Motivs Udviklingshistorie, og derfor tegner jeg dets Levnedsløb. Men jeg skylder forud at bemærke, at jeg ikke kan paavise enhver Begivenhed i mit Motivs Levned, og at de Kunstværker, som jeg omtaler, til Dels kun maa tages som Exempler, om jeg end vel har Grund til at tro, at alle de vigtigste Exempler ere komne mig for Øje.

Fra Middelalderen arvede Renæssancen et ejendommeligt Motiv for Figurens Holdning og Linier, nemlig den skrævende Stilling: begge Benene staa med stivt strakte Knæ ud til Siderne, saaledes at Legemets

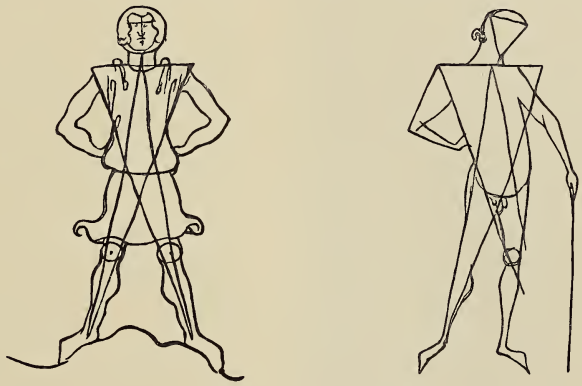

Fig. 28. Af Vilars de Honecourt's Album.

Vægt falder lige meget paa begge Fødderne. Naar man ser en Person i denne Stilling lige forfra, danner den i det væsentlige en symmetrisk Figur, som lettelig føjer sig ind i Middelalderens Tegnekunst, der underlagde den menneskelige Skikkelses Linier et eller andet geometrisk Skema. Man finder i Virkeligheden ogsaa en saadan Figur, optegnet ved Hjælp af en nem geometrisk Konstruktion, blandt de Exempler paa Figurtegning, som ere givne af den gamle franske Arkitekt Vilars de Honecourt fra Midten af det 13. Aarhundrede, i hans bekendte Skizzebog, som opbevares i Nationalbibliotheket i Paris*. Den er her aldeles symmetrisk, idet Hovedet er vendt lige frem og begge Hænder støttede i Hofterne (Fig. 28). Saa naiv end den gamle Tegning er, bliver man dog slaaet af det umiskendelige Udtryk af en vis djærv, selvsikker Trods, som medføres blot af Stillingens Grundlinier, især naar man ser den ved

* Jeg har til min Raadighed den engelske Udgave: *Facsimile of the Sketch-Book of Vilars de Honecourt with commentaries and descriptions by J. B. A. Lassus and J. Quicherat, translated and edited with many additional articles and notes by Robert Willis. London 1859.* (Se pl. XXXVI og XXXIV).

Siden af andre af Vilars's Fortegningsfigurer, til hvilke det samme geometriske Skema er benyttet, men i hvis Stilling der udtaler sig noget mere af det for Middelalderen ejendommelige beskedne eller ydmyge Væsen. Det er ligesom en Anelse om Modsætningen mellem Signorellis og Peruginos Retninger, som her dukker frem halvtredie hundrede Aar før deres egen Tid.

Fig. 29. Gravplade over Filippo de Desideri. Bologna.

Ikke alene i slige Fortegninger, men ogsaa i den senere Middelalders udøvende Kunst er Stillingen anvendt til ridderlige Figurer. Den forefindes allerede blandt Statuetterne paa de hellige tre Kongers Helgenskrin i Köln, som henføres til 1198, dog endnu meget maadeholdent og ængstelig. Andre, tydeligere Exempler frembyde Scaligernes Monumenter i Verona (14. Aarh.), eller vandret liggende Gravplader med Ridderens Figur udhugget i Relief: et Exempel derpaa er Monumentet over Filippo de' Desideri (død 1315), som fra S. Domenico i Bologna er kommet til Byens Museum (Fig. 29). Som bekendt udførtes nemlig i Middelalderen de liggende Gravfigurer som staaende Skikkelser med aabne Øjne og i levende Aktion, navnlig Bøn. Den skrævende Stilling hos de staaende Figurer svarer ogsaa til Stillingen hos de ridende, som sidde indeklemte mellem de høje Saddelbomme med stivt udstrakte Knæ og Fødderne i Stigbøjlerne skraat ud til Siderne; det er almindeligt i hele den senere Middelalder og ophører først efter Aar 1500.

Det var altsaa paa en Maade slet ikke noget nyt, som Donatello gjorde, da han (1416) fremstillede den ridderlige St. Georg staaende med stærkt skrævende Ben, i sin berømte Marmorstatue i Nichen udenpaa Or San Michele i Florents, en Figur, som lige fra dens egen Tid indtil nu har været en af de populæreste og mest lovpriste af hele den itali-

enske Kunsts (Fig. 30)*. Benenes Mellemrum dækkes her for Beskuerens Øje af det høje Skjold, hvis nederste Spids støtter mod Jorden, medens Ridderens venstre Haand holder om dets øvre Rand; den højre Arm er sænket langs Siden. Stillingen er saa enkel og ligefrem, som man kan ønske det. Dog er Holdningen af Benene og Kroppen ikke ganske symmetrisk: han træder lidt længere fremad med den venstre Fod end med den højre og vender ogsaa venstre Side og Skulder lidt frem. Derved faar Stillingen Karakteren af noget modigt fremtrængende og udæskende, hvilket stemmer ypperlig med det fyrige, daadlystne Blik, der under den rynkede Pande ser lige ud i samme Retning, som hele Figuren er vendt. Paa Middelalderens Vis er ogsaa den lange Hals og Hovedet strakte noget fremad i Forhold til det mere indad trukne Bryst. Det er en ilter, stridbar Karakter, en »Hedspore«. Hele Skikkelsen siger: Tag dig i Vare, prøv ikke paa at røre mig eller rokke mig!

Fig. 30. Donatello: St. Georg. Akademiet, Florents.

Donatello nævnes ellers som en af Renæssancens Grundlæggere, og ved »Renæssance« forstaar man endnu hyppig i altfor stor Almindelighed en Genoptagelse af de antike Traditioner i Kunsten. Der kan jo virkelig ogsaa nævnes andre Værker af Donatello, i hvilke han slutter sig ganske nær til Antiken, endog kopierer den. Men en Skikkelse som St. Georg kan tilstrækkelig advare imod at opfatte den italienske Plastik, eller Billedkunst overhovedet, fra det 15. Aarhundrede saaledes, at den i det hele skulde være grundlagt paa Studier i Antiken. Thi her lader ikke alene Sammenhængen med Middelalderen sig lettelig paavise, men ogsaa en ligefrem Modsætning til Antiken.

Det er vel ikke undgaaet min Opmærksomhed, at jeg her kommer i Strid med ansete Kunsthistorikere fra den nyeste Tid. Eugène Müntz og en anden fransk Forfatter, Prévost, ere enige om at rose Donatellos St. Georg for en »Enkelhed i Stillingen, som vilde have fortryllet endog de græske Mestere«. Tyskeren Hans Semper udtaler sig i lignende Retning om denne Statue: »Den græske Antiks Aand i dens Enkelhed og

* Sign. Cavalucci, *Vita ed opere del Donatello.* Milano 1886, Tav. V, med Text.

Klarhed, i dens Opfattelses Adel, er her formælet med pulserende florentinsk Liv«*. Men det hændes undertiden, at endog meget lærde Kendere af en enkelt Kunstperiode, f. Ex. Renæssancen, ikke se tydelig nok ved deres Henblik til andre Perioder, f. Ex. Antiken. Ganske vist vare Grækerne store Yndere af »Enkelhed« i Stillingen som i alt andet; men deraf tør nan ikke slutte, at de vilde have fundet Smag i enhver Stilling, som kan roses for denne Dyd.

Den skrævende Stilling er aldeles ikke antik. Uagtet jeg har gennemset Europas store Antiksamlinger med aarvaagen Bevidsthed om dette Spørgsmaal, har jeg dog kun fundet noget, der lignede den, paa et eneste antikt Værk, nemlig det smukke, men temmelig sene Mosaikgulv, som fra de otriculanske Thermer er kommet til det vatikanske Museum (sala rotonda). Der ser man paa den indre Række Billeder et Par kæmpende Helte, som skræve ud med strakte Ben, idet de tage Forsvarsstilling imod Kentaurer. Jeg anfører disse smaa og flygtig udførte Figurer kun for at være samvittighedsfuld, uagtet jeg ikke mener, at Stillingen og den Aand, den medfører, egentlig svarer nøjere til den middelalderlige. Enhver, som er fortrolig med Antiken, har vist en temmelig sikker Følelse af, at man i den græske Kunsts Blomstringstid aldeles vilde have misbilliget denne Stilling, at man — navnlig i en stor, enkeltstaaende Statue — vilde have fundet den usømmelig og uforskammet, endog irreligiøs, og fra et kunstnerisk Synspunkt grim: altfor stiv og symmetrisk. Den strider jo ogsaa imod den Polykletiske Regel: uno crure insistere (at en Figur væsentlig skal støtte paa det ene Ben), der virkelig blev en Grundlov for Antikens staaende Statuer; og den vilde forsaavidt snarest have mindet en Græker om Kunstens Barndomsaar, dens »arkaiske« Periode. Men man finder den heller ikke blandt det, som er efterladt fra den arkaiske Kunst; vel ere Knæene der stivt strakte og Benene skridte hyppig stærkt ud, men de skræve aldrig ud til Siderne. Derimod forekommer denne Stilling, raa og hæslig, blandt enkelte »vilde« Folkeslags Figurer (Karaïberne).

Alligevel maa det indrømmes, at den skrævende Stilling, som den forekommer i Middelalderen eller hos Donatello, med al dens Stivhed og Haardhed har meget væsentlige Fortrin for de ældste græske eller f. Ex. de ægyptiske Statuers Stillinger: den er nemlig fri, naturlig, ugenert og virkelig psykologisk udtryksfuld, medens de arkaiske Stillingers Stivhed kun beror paa Kunstens Ængstelighed og altfor stramme Disciplin.

I hvert Fald blev Motivet meget karakteristisk for den ældre Renæssance i Italien: ikke saaledes at forstaa, at det findes i et forholdsvis stort Antal Figurer, men saaledes, at det dog i Beskuerens Erindring

* E. Müntz, *Donatello* (i Rækken *Les artistes celèbres*). — Prévost, *Aperçu sur Donatello et la sculpture dite réaliste*, Paris 1878. — H. Semper, *Donatellos Leben und Werke*, eine Festschrift, Innsbruck 1887.

bider sig fast som et af de mest ejendommelige og afstikkende Træk i Periodens Figurstil. Det 15. Aarhundrede gjorde det særlig til sin Ejendom. Om Donatello end ikke havde opfundet det, var han dog vistnok den første, som ret saa, hvad der laa i det, og forstod kraftig og fyldig at udtale dets psykologiske Karakter — eller rettere: noget af den; thi udtømt den havde han ingenlunde. Hans St. Georg gjorde Epoke i dette Motivs Historie, og mangen senere Benyttelse af det skyldes vistnok det her givne Exempel*.

En af de betydeligste af den Slags Figurer fra Renæssancens Begyndelse er Andrea del Castagnos kolossale, al fresco malede Skikkelse af Pipo Spano (1435), nu i Sta. Apollonia i Florents (Fig. 31). Det er atter den fuldt rustede Ridder, en bredt og mægtigt bygget Skikkelse. Han skræver nok saa stærkt som St. Georg, uden at den ene Side er vendt mere frem end den anden. Saa djærv og tapper han end ser ud,

Fig. 31. A. del Castagno: Pipo Spano. Florents.

* Dog gaar det paa ingen Maade an at henføre enhver senere Figur i denne Stilling til Donatellos Initiativ. Naar H. Semper (*Donatello,* Wien 1875, S. 99, *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*), taler om Motivet i St. Georg, »*das Donatello allerdings ganz erfunden und gerade zu typisch erschaffen hatte*«, saa vise disse Ord jo, at han intet kender til Motivets tidligere Historie. — I Parenthes bemærket, skal ingen søge Oplysning i Francesco Bocchi's Traktat fra 1571 »om Fortræffeligheden af den hell. Georgs Statue af Donatello« (meddelt af Semper); det er en Ordflom, hvoraf der næsten ikke dukker en eneste klar Tanke eller Forestilling frem.

er der dog noget langt mindre aktivt i hans Udtryk: han staar netop »i Tanker«, Hovedet vender lidt nedad til Siden, Øjenbrynene ere trukne i Vejret og Blikket er noget stirrende. Sit dragne Sværd holder han paa tværs foran sig og bøjer dets elastiske Klinge med sine stærke Hænder: Sindets indre Bevægelse giver sig jo gerne Udslag i saadan hensigtsløs Idræt. Her tjener den skrævende Stilling altsaa ikke alene Udtrykket af den ridderlige Mandighed: Kunstneren har rigtig iagttaget, at man, naar Aanden er mest selvvirksom og ligesom fraværende fra Legemet, uvilkaarlig søger en saadan Stilling, der frembyder en meget bred Understøttelsesflade for det staaende Legeme.

Der var i Italien i det 15. Aarhundrede visselig ingen Lov — hverken skreven eller uskreven —, som bød, at ridderlige Figurer skulde fremstilles i denne Stilling, det store Flertal af dem var det vel heller ikke. Som en lærerig Modsætning til de ovenfor omtalte skal jeg fremhæve den ypperlige Skikkelse af St. Georg paa Alvise Vivarinis store Altertavle i Berlinergalleriet (1501?). Det er en Karakteristik af Ridderen i en rent anden Aand. Han staar ved Foden af Madonnas Trone, som Vagt for den, rank og stærk som den lange Lanse i hans Haand og bærer sit Hoved stolt og kækt nok. Men han er alligevel beskednere: han har aflagt Ed til noget udenfor ham selv, som han skal værne om og staa til Ansvar for, og han er gennemtrængt af Følelsen deraf, medens Ridderne af den skrævende Type mere synes at føle sig, som om de i deres eget Jeg rummede hele Verden, Himmel og Jord. Det undrer mig, at man i denne Type, særlig i Donatellos St. Georg, har fundet Karakteren af den kristelige Ridder. Har denne Karakter faaet Udtryk i Kunsten, er det meget snarere i en Skikkelse som Vivarinis St. Georg end i Donatellos.

Men at den skrævende Stilling alligevel — ved Tiden henimod 1500 — gjaldt for et typisk Træk af det ridderlige Væsen, kan man skønne af nogle Exempler fra Kunstnere, hvis aandelige Væsen ellers er meget forskelligt fra Donatellos eller Castagnos skarpe, mandige Kunstnerkarakter, og som vist nok aldrig vilde have fundet paa den af sig selv. Saaledes har Sandro Botticelli, de fine, poetiske Inspirationers Maler, paa sit bekendte Billede af »Bagvaskelsen«, benyttet den til en ridderlig Skikkelse, der er anbragt som Statue i en Niche, hvilket netop tyder paa, at Motivet har faaet en vis typisk Gyldighed. Æmnet i dette Billede er taget fra den antike Kunsthistorie; men den middelalderlige Riddertype tages endnu med i Dekorationen — et lærerigt Træk af Renæssancens Væsen. Uagtet Motivet skulde synes at forliges allermindst med Peruginos Grundstemning, har han dog benyttet det, i det mindste to Gange, til Figurer af den hellige Michael, Ærkeenglen i ridderlig Rustning og med Vinger, nemlig paa den store Altertavle fra Vallombrosa (fra Aar 1500, i Akademiet i Florents) og paa den skønne Altertavle fra Certosa ved Pavia (c. 1504, i National Gallery i London).

Den sidstnævnte Figur (Fig. 32) er yderst elegant og vidner paa mange Maader om Peruginos store Skønhedssans. Og dog passer hin djærve Holdning saa lidet til denne Mesters spinkle Type med det søde Kerubhoved og med det hele kvindagtig udpyntede Væsen, at Synet af Figuren efterlader en ubehagelig Afsmag af noget falsk og lapset. Man tror at se en Skuespillerinde paaklædt i Ridderdragt og spillende sin Rolle med Manerer, som vare blevne til en Modesag.

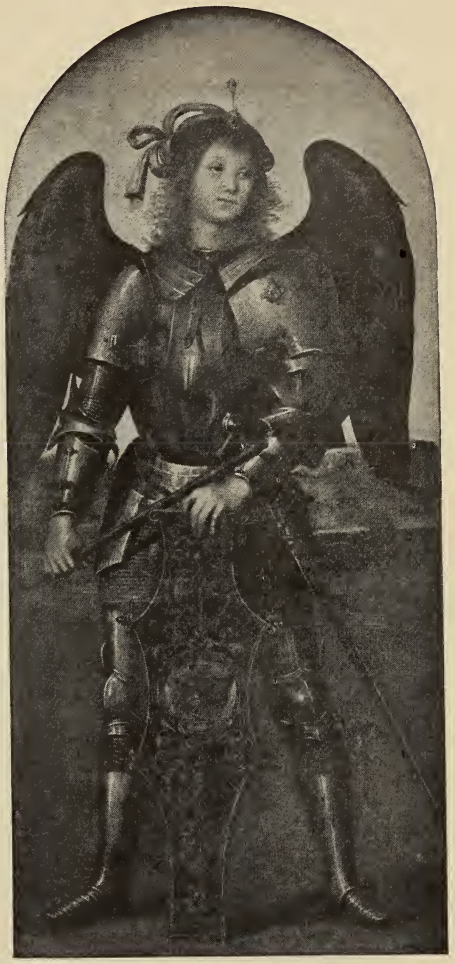

Fig. 32. Perugino: St. Michael. National Gallery, London.

At en Stilling som denne forresten er ukvindelig, derom have vistnok alle Historiens Tidsaldere og alle Jordens Folkeslag været enige. Middelalderen og Renæssancen anvender den næsten ogsaa udelukkende til mandlige Figurer. Dog har jeg i alt Fald fundet ét Exempel paa en — endog nøgen — staaende kvindelig Skikkelse med stærkt skrævende, ret udstrakte Ben, fra denne Periode af Italiens Kunst, nemlig en Fortuna, udført i Graffito efter Pinturicchios Tegning paa Domkirkens Gulv i Siena (1506). Stillingen har vel her sin særegne Foranledning, idet Lykkens Gudinde er fremstillet staaende med den ene Fod paa den gyngende, usikre Baad, og trædende med den anden paa den paa Landjorden rullende Kugle: denne Symboliks Sindrighed maa tjene til Undskyldning for Motivets Anvendelse paa en Kvindeskikkelse. Men til andre Tider vilde man vist næppe engang have taalt Motivet i denne Anvendelse.

Vil man forstaa denne Legemsstillings Betydning for den ældre Renæssance, maa man dog studere den hos en enkelt af Periodens Kunstnere, som fremfor alle gjorde den til sin kunstneriske Ejendom, nemlig Luca Signorelli. I hans Kunstværkers Fysiognomi er den et af de mest fremhævede Træk. Den stemmer mærkværdig godt med

hans hele djærve Væsen, hans alvorlige, undertiden barske Karakter, som med stolt Ligegyldighed ringeagter alt, hvad der indsmigrer sig sødt og blødt i Beskuerens Sind og Sans. Ingen tegner desuden den menneskelige Skikkelse med saa enkle, skarpe, storladne Linier som han. Uagtet han er Maler — og en Maler fra Udviklingens næsthøjeste Trin, en ældre samtidig af Soddoma, Rafael, Correggio, Tizian — viser det strænge, retliniede og helskaarne Tilsnit af hans Figurer en plastisk Følelse, der synes øst af en menneskelig Urperiodes dybe, friske Brønd. Meget træffende siger Robert Vischer*, at ingen maler »so standfeste Urmenschen« som han. Vel yder den samme Forfatter ham for megen Ros, naar han i Almindelighed udtaler, at »der kun er godt at sige om hans Figurers Stillinger i statisk Henseende«; thi Signorelli er i Virkeligheden ingenlunde hævet over hele Renæssancens gennemgaaende Svaghed i Opfattelsen af det statiske: der kan fra hans Malerier anføres det ene paafaldende Exempel efter det andet paa dens sædvanlige Mangel paa Sans for Figurens Ligevægt. Men han kæmper imod denne Svaghed; man skulde tro, at det var for at raade Bod paa den, at han saa gerne lader sine Figurer træde bredt skrævende paa Jorden. Dog kan det ikke overses, at dette Middel til Bevaring af Ligevægten er ligesaa naivt og grovt og primitivt som den ældste Arkitekturs Omsorg for Ligevægten ved at bygge pyramidalsk.

Fig. 33. Signorelli: Figur fra Freskerne i Orvieto (de dødes Opstandelse).

Jeg har gjort mig nøjere Rede for alle de Exempler paa dette Motiv, som findes i hans berømte, store Cyclus af Frescomalerier i Madonna di S. Brizios Kapel i Domkirken i Orvieto (Fig. 33—35): Fremstillinger af Dommedag, Scener af antike Digtere og af Dante, malede mellem 1499 og 1505. Iblandt dem findes der ogsaa én Figur i ridderlig Rustning, nemlig en af de store, alvorlige Engle, som staa paa Skyerne og vaage over, at ingen Sjæl, som er fordømt til Helvede, undslipper derfra. Den skrævende Stilling er her gennemført med Maadehold. Englen støtter Stridskøllen med højre Haand mod Hoften, bøjer Hovedet ned mod sin venstre Side og ser paa den gruopvækkende Trængsel af Mennesker og

* Rob. Vischer, *Luca Signorelli*, Leipzig 1879, p. 153.

Djævle i Helvede; med venstre Haand gør han en Bevægelse af undrende Iagttagelse.

Men ellers er det netop ejendommeligt for Signorellis Benyttelse af Motivet, at det hos ham ikke længere knyttes til Karakteristiken af det

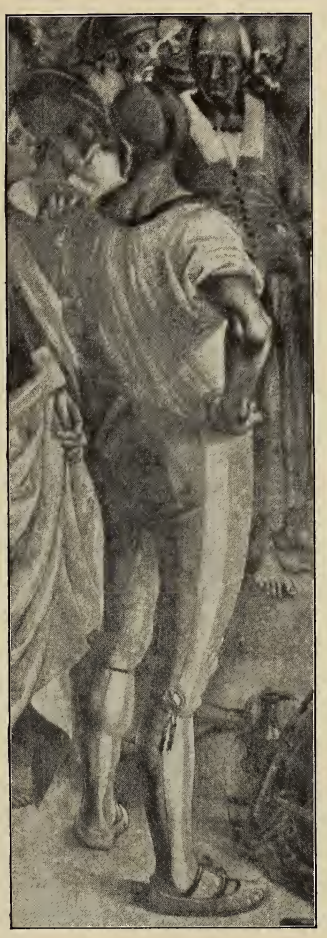

Fig. 34—35. Signorelli: Figurer fra Freskerne i Domkirken i Orvieto.

ridderlige, og at dets almenmenneskelige Betydning vendes stærkere frem.

Paa det store Frescomaleri af de døde, som staa op af Gravene, idet Englene støde i Dommedagens Basuner, forekommer Motivet flere Gange: dels blandt de basunblæsende Engle, der her ikke ere rustede som Riddere, dels blandt de nøgne Mennesker, som have forladt Graven (Fig. 33). De sidstnævnte Figurers Stilling er næsten aldeles symmetrisk: Benene staa stivt skrævende med Fødderne lige meget ud til Siderne, Overkrop og Hoved er bøjet lidt tilbage, idet Blikket ser op imod Himlen; en af dem støtter begge Hænder med Yderfladerne mod

Hofterne, idet Haandleddet ombøjes; en anden sænker begge Arme og breder Hænderne ud, fortabt i Beskuelse. Medens der altsaa er megen Overensstemmelse mellem disse Figurers Stilling indbyrdes, er der Afvexling i den Maade, hvorpaa de ere stillede for Beskuerens Øje, idet én ses halvt forfra, en anden halvt bagfra, en tredie atter fra en forskellig Kant. Da ingen af dem ses lige forfra eller bagfra, kommer Stillingens Symmetri dog ikke — som i de middelalderlige Figurer eller endnu i Donatellos, Castagnos, Peruginos — til at gøre sig umiddelbart og geometrisk gældende for Øjet.

Fig. 36. A. del Sarto: St. Michael. Tegning i Albertina, Wien.

Udtrykket i dem alle er en vis frimodig Selvtillid, et stærkt og frygtløst Aandedrag, en Følelse af Uantastelighed; desuden — paa en noget lignende Maade som i Castagnos Pipo Spano — en Aandsfordybelse eller Aandsfraværelse, hvad man nu vil kalde det: de ere jo helt borte i Betragtningen af den Himmel, som Basunerne har kaldt dem op til. Det er skønt og passer paa en Maade godt til Forestillingen om Menneskets Opstandelse til et evigt Liv, til Følelsen af, at de —.med et Spring — have taget Saligheden i evig og ufortabelig Besiddelse. Men i Forestillingen om Dommedag er der jo et temmelig vigtigt Mellemled, nemlig selve Prøvelsen og Dommen, der sædvanlig er fremstillet som St. Michaels Vejning af Sjælene; og den vækker ellers hos de af Graven opstandne Mennesker en Frygt og Bæven, som her aldeles er bortkastet. Dette har ogsaa været paafaldende for andre. En italiensk Forfatter Luzi, tiltraadt af Rob. Vischer (S. 189), henviser til 1. Thess. $4_{,16}$, hvor der staar, at »de, som ere døde i Kristus, skulle opstaa først«: de, som Signorelli har malet, skulle nu være de først opstandne, altsaa dem, som ere døde i Kristus — deraf denne »Schreckenslosigkeit« i deres Udtryk. Saa staar der blot tilbage at forklare, hvorfor Signorelli da, imod den almindelige Tradition i Dommedagsbillederne, har foretrukket at illustrere netop dette Paulinske Sted.

En lignende Stemning som i disse genopstandne Mennesker har Kunstneren udtalt i en Figur lige i Forgrunden af det Billede, der forestiller de frygtelige Varsler om Dommedag, at »Solen formørkes« og »Maanen ikke giver sit Skin«. Det er en ung Mand, en slank Skikkelse af Staalfjeders Kraft, klædt i Trikotkostume fra Signorellis Samtid (Fig. 35). Man ser ham lige fra Ryggen, han staar skrævende, med den ene Haand i Siden, den anden over Brynet og betragter Tegnene i Sol og Maane. Men han synes ikke i mindste Maade at være bange for dem; han hører ikke til »Jordens Slægter, som hyle« (Matth. 24, 29—30). Hans Tillid rokkes ikke til, at den Jord, han staar paa, er hans.

Og det er overhovedet det, som denne Stilling allevegne udtrykker. Den forekommer ikke paa disse Billeder i Kraft af Æmnet, af Dommedagsideen; og man er sikkert paa Vildspor, naar man søger Grunden til den i theologiske Enkeltheder, som Kunstneren skal have illustreret. Disse stærke Udtryksmidler bæres frem af Kunstnerens, hans Samtids og Samfunds hele Grundstemning, og som Vidnesbyrd om den have de ogsaa en langt større historisk Interesse, end hvis de blot skulde opfattes som Noter under Texten til Steder af Bibelen eller Kirkefædrene. Meget rigtig siger Rob. Vischer et andet Sted (S. 153), at Hovedgrunden til dem maa søges i Kunstneren selv; det bevises ogsaa deraf, at han, som vi strax skulle se, anvender dem lige meget i alle Slags Æmner. Hvis det er tilladt at bruge Ordet »Renæssance« i overført Betydning om Menneskehedens »Genfødelse« fra Middelalderens natlige Frygt og Bæven, saa har den faaet et uforlignelig tydeligt og talende Udtryk i disse Skikkelser, som staa saa bredt og sikkert paa Jorden. Vel hører det ogsaa med til Renæssancens historiske Væsen, at Blikket alligevel er vendt mod Himlen, og at den tunge Graviteren mod Jorden modvirkes af et energisk aandeligt Sving opad; men sin Dom og sin Ret synes man egentlig ikke længer at vente deroppe fra.

Paa andre Steder i Signorellis Fresker forekommer den skrævende Stilling ogsaa uden denne Betragtning af det himmelske, i mere dagligdags Betydning, saa at man kommer til at spørge sig selv, om den i Virkeligheden har hørt til Folks Manerer i denne Periode i højere Grad end ellers. Man finder den flere Gange paa det store Maleri af Antikristens Prædiken og Mirakler, hvor Karaktererne og Kostumerne i det hele gengive Kunstnerens Samtid. Særlig i et af de vigtigste Exempler: en kolossal Skikkelse midt i Forgrunden, en Mand med mægtig Krop, Ryg og Nakke, stærke Lemmer og et lille Hoved (Fig. 34). Han staar med Benene skrævende ligelig til begge Sider, Knæene ere fuldkomment strakte eller rettede: saa meget indadbøjede som muligt; de svære Laar og Maven skudte noget fremad, Hænderne i Siden — det vilde have været en sand Forargelse for en Græker at skue. Med sin lette Dragt: Trikothoser og en Skjorte med opsmøgede Ærmer, ser han rigtig ud som, hvad man kalder »en Mand af Folket«, for vore Nutidsøjne snarest

som en Slagter eller en Smed. Men Datiden har sikkert set det noget anderledes: den har næppe med en saadan Holdning i og for sig forbundet en Forestilling om noget almueagtigt eller »landsknægtagtigt«, som man har kaldt det.

At Signorelli et Par Gange har anvendt Motivet til Bødler, som svinge deres Vaaben over Hovedet, er naturligt nok, allerede ifølge deres legemlige Aktion. Men den samme Kunstner overfører det ogsaa paa de kæmpende Helte fra Oldtidens Myther og Sagn — i Strid, som vi have set, med Oldtidens egen Kunst — atter et vigtigt Træk til Forstaaelse af Renæssancens Behandling af antike Forestillinger. Den skrævende Stilling tjener vel meget godt Indtrykket af den energiske Anstrængelse og det vældige Slag; men den giver ogsaa Helten en vis bøddelagtig Karakter. Hercules skræver, idet han kæmper mod Hydraen, eller idet han løfter Køllen over sit Hoved for at slaa Cacus ihjel; ligeledes Phineus, som med begge Hænder løfter det store, tunge Slagsværd lige over sit Hoved imod Perseus og de andre, og i denne Stilling forvandles til Sten af Gorgonhovedet, som Perseus vender imod ham. Paa et andet af de smaa Chiaroscuro-Billeder i Kapellet i Orvieto ser man Perseus, ridende paa Pegasus, i Kamp med Havuhyret: Oldtidshelten er iført ridderlig Rustning, han rejser sig med stive, skrævende Ben i Stigbøjlerne, bøjer sig stærkt fremad og fører med begge Hænder det store Glavind ud over sit eget og Hestens Hoved til et vældigt Slag. — Hvor er man her: i Oldtiden eller Middelalderen?

Fig. 37. Bandinelli: Hercules og Cacus. Florents.

Men de Figurer, Signorelli malede i Orvieto, vare næppe fremstaaede, før de allerede vare gammeldags.

I de samme Aar arbejdede en yngre Slægt af Kunstnere sig frem,

som skrev helt nye Love for Fremstillingen af Mennesket, ifølge hvilke navnlig den skrævende Stilling sattes til Side som noget, der tilhørte et overvundet Stade i Kunsten eller i alt Fald kun taaltes i ganske enkelte Opgaver. Allerede Leonardo da Vinci — kun en halv Snes Aar yngre end Signorelli — er baade som Kunstner og som Theoretiker en Ynder af finere bølgende Linier og afvexlende Vendinger i den menneskelige Figur. Han indskærper, at man ikke maa gøre en Figur, saa at den ligner et Stykke Træ; Ledemodene maa ikke være stive, saaledes at en

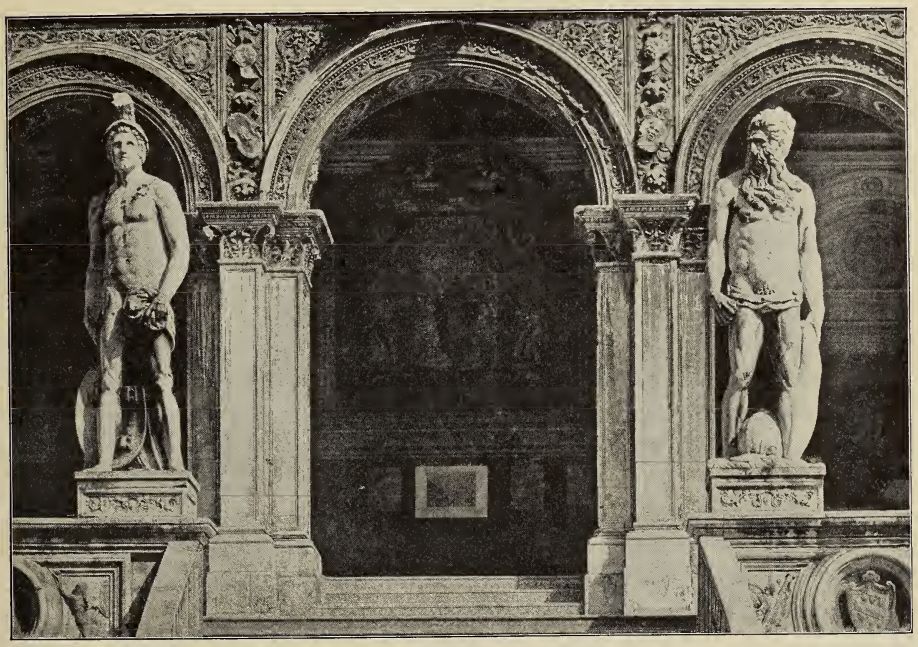

Fig. 38. Sansovino: Mars og Neptun. Dogepaladset, Venedig.

Del af et Lem staar i lige Linie med den, hvormed den nærmest er forbunden: alle Forbindelser bør være lette og gratiøse*. Disse Ord af

* J. P. Richter, *the literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original Manuscripts,* London 1883, I, p. 295, No. 591. 592. Leonardo tager et Forbehold med Hensyn til Figurer, der skulle fremstilles som stærke, ved dem synes han at tilstede større Stivhed; dog forlanger han i alt Fald en Vending af Hovedet (No. 591). Dette synes illustreret i en af hans Haandtegninger i Turinersamlingen (fotograferet af Marville, No. 93), paa hvilken han har hentegnet nogle skrævende Kraft-Figurer, der temmelig meget ligne Signorellis. Blandt hans Haandtegninger findes ogsaa andre skrævende Figurer; men de kunne ikke altid, selv de ægte iblandt dem, tages til Indtægt med Hensyn til hans Meninger om Figurens Skønhed. En af dem (i Venedig, Richter I, No. 343) er en Proportionsfigur; andre (i Windsor-Samlingen) synes ogsaa tegnede i rent instruktive Øjemed.

At Signorelli skulde have kendt Leonardos Theorier om den menneskelige Figur og

Leonardo ere kun et Udtryk for den almindelige Smag, der beherskede alle de store Idealister fra det 16. Aarhundrede. I hele Michelangelos uhyre Figurverden vil man sikkert forgæves lede efter noget, der lignede den gammeldags skrævende Stilling, han foretrak meget mere de voldsomme Vendinger. Rafael har kun i sin allertidligste og mindst selvstændige Tid benyttet Motivet* — end sige da Correggio!

Dog er det gamle Motiv ikke uddødt. Vi have kun et Par Ord at tilføje om nogle Exempler paa dets senere Liv.

Det spøger endnu engang imellem i Billeder af ridderlige Skikkelser. Dengang Andrea del Sarto (1528) skulde male sine fire Helgener til Vallombrosa (nu i Akademiet i Florents), og iblandt dem St. Michael, er han kommet den gamle Karakteristik af Ridderen i Hu (Fig. 36). Han lader den rustede Ærkeengel staa skrævende med den højre Haand i Siden; den venstre holder paa én Gang om Dommens Vægtskaal og om Hjaltet af Sværdet, hvis Spids staar mellem hans Fødder. Man ser ham halvt fra Ryggen. Uden at flytte Fødderne eller forandre Benenes Stilling drejer han Overkroppen og Hovedet om og ser ud imod Tilskueren. Der er i denne Vending et vist øjeblikkeligt Spil og en Opmærksomhed imod Publikum, som egentlig ikke passer til det gamle Motiv med dets skarpe, djærve Alvor. Men Andrea del Sarto hørte nu til de Kunstnere, som kunde faa alting til at klæde godt, og hans hellige Michael med den elegante Væxt og det store, purrede Haar er en meget vindende Skikkelse — om end ikke just nogen helt alvorlig Riddersmand.

Men snart fandtes Motivet ikke længer anvendeligt undtagen til Kraftskikkelser af den antike Mythologi. Saaledes har Baccio Bandinelli benyttet det (Fig. 37) til sin Hercules, som staar over den fældede Cacus, i den store Marmorgruppe udenfor Palazzo vecchio i Florents (1553), og Jacopo Sansovino til Marmor-»Giganterne« Mars og Neptun — især Mars — over Trappen til Dogepaladsets Gaard i Venedig (Fig. 38, 1560): til slige stærke, trodsige, portvogtende Skikkelser egner denne djærve Stilling sig virkelig godt. Sansovinos Giganter have ogsaa altid indgydt Ærbødighed; derimod har unægtelig Bandinellis Hercules i over 300 Aar staaet til Spot paa sin Æresplads. Det var mod den, Bandinellis Rival og Hjertensfjende Benvenuto Cellini, under et hidsigt Skænderi med Bandinelli i Storhertug Cosimo den førstes Nærværelse, udslyngede en Lynstraale af Kritik, som vi her ville gengive, dels som en Mundsmag af den kritiske Stil fra det 16. Aarhundrede, dels fordi den virkelig indeholder lærerige Bemærkninger om det Motiv, vi her tale om. Cellini vil

være paavirket af dem, som Crowe & Cavalcaselle have formodet og R. Vischer tiltraadt, forekommer ikke mig rimeligt. I det væsentlige i alt Fald gik disse Mesteres Stræben og Villie i ganske forskellige Retninger.

* En Haandtegning i Oxfordersamlingen af nogle Soldater, til en af Pinturicchios Fresker i Libreriet i Siena (1504).

her ikke tale i sit eget Navn om den elendige Hercules, han vil kun lade dens Autor høre, hvad »Folk siger« om den.

»Folk siger, at hvis man klippede Haaret af ham, blev der intet Baghoved tilbage, som Hjernen kunde rummes i; og hvad Ansigtet angaar, saa véd man ikke, om det skal forestille et Menneske eller maaske en Løveoxe. Han ser slet ikke paa det, han gør. Hovedet hænger saa daarlig sammen med Halsen, med saa usel Kunst, at man ikke kan se det værre. Man paastaar, at hans afskyelige Skuldre ligne to Saddelbomme af Træ paa en Æselsaddel, at Brystet med dets Muskler ikke er formet efter et Menneske, men efter en Sæk Meloner, som man har stillet op ad en Væg, og at Ryggen er modelleret efter en Sæk lange Agurker. Hvorledes egentlig Benene hænge paa denne hæslige Krop, kan intet Menneske begribe: man forstaar ikke, paa hvilket Ben Legemet hviler, og heller ikke ser man, at han staar ligelig paa begge Ben, som mange Mestere — af dem, som forstaa at gøre noget, — have fremstillet det. Tværtimod ser man tydelig, at Figuren falder forover og hælder mere end en Trediedel Alen fremad: og det alene er den største og utaaleligste Fejl, som kun en Dusin-Mester af Kunstnerpøbelen kunde gøre sig skyldig i. Om Armene siger Folk, at de ere strakte nedad uden mindste Ynde eller Tækkelighed; man kan slet ikke se nogen Kunst deri, det er, ligesom I aldrig havde set noget levende nøgent Menneske. Paa Hercules's og Cacus's højre Ben gaa Læggene saaledes ind i hinanden, at Benene, naar de skiltes ad, maatte blive uden Lægge. Desuden siger Folk, at det ene af Hercules's Ben stikker ned i Jorden, og at det ser ud, som om det andet traadte paa Ild«.

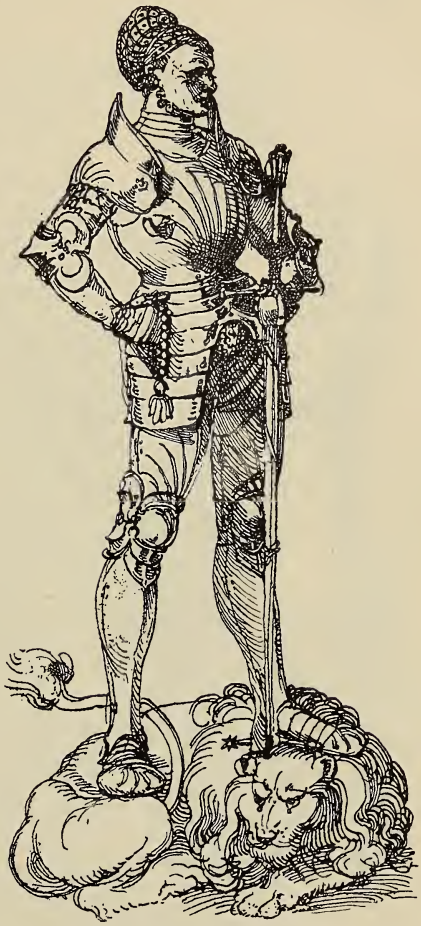

Fig. 39. Dürer: En Ridder, Tegning. Uffizii, Florents.

Alt dette grove Skyts rammer meget godt; men alligevel maa det indrømmes Bandinellis Figur, at den i Henseende til en vis kraftig Bestemthed i Formen kan give vor Tids Billedhuggerkunst en og anden gavnlig Lære.

Efter at der havde ramt det allerede hendøende Motiv et saadant Uheld i selve Centralpunktet for den italienske Plastiks Udvikling, var dets Rolle sikkert udspillet i Italien.

I de andre europæiske Lande havde det siden Middelalderen uafbrudt været i Brug ved ridderlige Skikkelser. Som Exempel kan anføres Dürers ypperlige Udkast (Fig. 39) til en Gravplade for en Ridder og hans Hustru, efter hvilket der i det Vischer'ske Bronzestøberi i Nürnberg udførtes to Gravmæler, til Römhild og til Hechingen, det sidstnævnte for Grev Friedrich II af Hohenzollern og Magdalena af Brandenburg*. Desuden benyttede Holbein det til Portrætfiguren af Kong Henrik den ottende i Whitehall** (Fig. 40). Englands Konge var her fremstillet i Hofdragt, ikke som Ridder — et Bevis for, at man paa hin Tid, i alt Fald i de nordiske Lande, ikke fandt noget ved denne Stilling, som kunde minde om simple Soldatermanerer, men tværtimod fandt den stemmende med den fornemste Anstand. I Løbet af det 16. Aarhundrede, da den italienske Renæssance gennemtrængte det øvrige Europa, udbredtes ogsaa dette Motiv i den nye Anvendelse paa nøgne, antike Helteskikkelser, særlig Hercules, som det havde faaet i Italien. Endnu i Aarhundredets Slutning genkender man Eftervirkningen af Signorellis malede Chiaroscurobilleder i Orvieto i Nederlænderen Hendrik Goltzius's Chiaroscuro-Træsnit fra 1588 (Bartsch No. 231) af den stærkt skrævende Hercules, som med begge Hænder løfter Køllen over Hovedet for at slaa Cacus ihjel, eller i hans Kobberstik af Hercules, som

Fig. 40. Holbein: Henrik VIII. Karton. Hardwick, England.

* Sign. Ch. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins,* Paris 1882, p. 212.

** Sign. Woltmann, *Holbein und seine Zeit,* II, Leipzig 1868, p. 276, hvorfra ovenstaaende Gengivelse er taget.

skrider bort efter Sejren over Achelous (Fig. 41), fra 1589 (Bartsch No. 142). Lignende Fænomener forekomme hos andre Nederlændere som Cornelius van Haarlem. Men hvad der hos Signorelli er elastisk og frisk og fremgaaet af et Forhold paa første Haand til Naturen og Virkeligheden, er hos Italienernes udenlandske Efterlignere stivnet i en aldeles bom-

Fig. 41. Goltzius: Hercules. Kobberstik.

bastisk Overdrivelse. Det anførte Kobberstik af Goltzius er i denne Retning sikkert uden Mage i hele Kunsthistorien; selv om man kender det nok saa godt i Forvejen, bliver man dog bestandig overrasket ved at se et saadant Misfoster af hollandsk Ølknejpe-Fantasi, parret med klassisk og akademisk Lærdom. Stillingen af denne Hercules er det raaeste Praleri, og alle Musklerne fortælle om Kap lutter Røverhistorier om overmenneskelig Styrke. Men Kobberstikkets Teknik er glimrende.

Denne maniererede Efterligning af italiensk Renæssance ligner sig selv fra den ene Ende af Europa til den anden. De seneste Exempler, som jeg har lagt Mærke til, paa Motivet i denne Anvendelse forekomme i Spanien, i en Række Malerier af Hercules's Gerninger, udførte i første Halvdel af det 17. Aarhundrede til Buen-Retiro-Slottet, og — i alt Fald til Dels — tilskrevne Francisco Zurbaran.

Men i Løbet af det 17. Aarhundrede uddør Motivet aldeles, i hvert Fald ganske sikkert som typisk Karaktertræk for alvorlig mente Skikkelser som Riddere, Helgener eller Heroer. Den sammenhængende Tradition i dets Anvendelse hører op. De spredte Exempler paa skrævende Figurer, som man forefinder fra denne Tid, saasom en udstafferet Orientaler af Rubens (i Kassel), en Hofnar — eller Hof-Skuespiller — af Velazquez (i Madrid), en Pilatus (med Turban) af Rembrandt i München, stadfæste, at man ikke længere betragtede denne Legemsstilling med samme Øjne som tidligere. Den var degraderet til en lavere Slags Skikkelser, forsaavidt den ellers endnu forekommer. Den franske Smag fra Ludvig XIV's og Ludvig XV's Periode, som beherskede det meste af Europa, var den saa ugunstig som muligt: da skulde alting være enten nobelt og antikt eller let og pynteligt, drejet og vendt. Heller ikke den klassiske Smag fra Revolutionstiden eller Kejserdømmet optog den igen, uagtet den nok yndede stramme Linier og strakte Knæ (Davids »Horatiere«). Intet laa fjernere for en Kunstner som Thorvaldsen end at benytte dette Motiv.

Først i den allerseneste Tid er den skrævende Stilling atter optaget hist og her efter de gamle Forbilleder, ifølge en Følelse af dens historiske Betydning for Karakteristiken af middelalderlige, ridderlige Skikkelser (f. Ex. i Encke's Statue af Kurfyrst Friedrich I, udenpaa det nye Raadhus i Berlin). Men i Forhold til Motivets tidligere levende Historie er dette kun en Gengangertilværelse.

ET UDTRYKS HISTORIE (1895).

Der er i Løbet af de senere Aar anstillet adskillige historiske Granskninger af de udtryksfulde Legemsbevægelser (Gestus): man er begyndt at indse deres Vigtighed for Forstaaelsen af Kunsten i de forskellige Perioder*. Man føler, at det ikke er nok at vide, med hvad Navn man skal kalde en af Kunsten fremstillet Skikkelse; man vil trænge dybere til Bunds i dens Væsen, udfritte den, forstaa dens inderste Mening. Herhen hører ogsaa Æmnet for den efterstaaende Afhandling, der omhandler et Udtryk, som Nutiden er meget vel fortrolig med — dog vistnok for en større Del gennem Kunstens Værker (navnlig en Mængde berømte Madonnaer og Helgenskikkelser) end fra det virkelige Liv —, men som forøvrigt fremtræder meget ujævnt fordelt i Kunstens Historie, nemlig *den opadvendte Bevægelse* af Blik, Aasyn, Hænder, i religiøs eller dog i højtidelig Betydning. Det skiller sig tydelig ud fra alle andre Udtryk og er noget lignende blandt de øvrige, som Søndagen er blandt Hverdagene. Og da Søndagen, om den end kun er én, dog fra et vist Synspunkt set vejer ligesaa meget som alle de sex Hverdage, kan det vel lønne sig at gøre hint Søndags-Udtryk til særlig Genstand for Granskning. Det vil vise sig, at dette Studium aabner ret mærkelige Udsigter saavel over Forholdet mellem de forskellige Religioner, der have Andel i det her omhandlede Udtryk, som over Forholdet mellem Billedkunst og Digtekunst og det virkelige Liv.

Jeg har talt om »et Udtryk« — det burde maaske snarere hedde: en Art eller en hel Slægt af Udtryk, eftersom der her er en Rigdom af

* Som det tidligste Arbejde i denne Retning fra den nyere Tid, der lægger Hovedvægten paa den historiske Undersøgelse af Mimiken, kan vel nævnes en Afhandling af *Konrad Lange:* Das Motiv des aufgestützten Fusses (1879): det var inde paa Fremtidens Vej; men det var i og for sig væsentlig forfejlet. Senere har *Baumeister* i sine »Denkmäler« og *C. Sittl* i sin Bog: Die Geberden der Griechen und Römer (1890) optaget lignende Problemer til Behandling. Jeg har ogsaa tidligere leveret Arbejder i samme Retning, idet jeg har lagt særlig Vægt paa de kunstneriske Kilder og ikke indskrænket Undersøgelsen af de enkelte Motiver til en enkelt historisk Periode, f. Ex. Oldtiden (se navnlig: Haanden paa Brystet, Tilskueren 1887; Et Motivs Historie, det Letterstedtske Tidsskrift 1888; til Dels ogsaa: Til Legemsstillingernes Historie, i Nord. Tidsskr. for Filologi, ny Række, VII). Det ovenfor omhandlede Udtryk har, mig bekendt, ikke tidligere været Genstand for kunsthistorisk Behandling (undtagen af mig selv, paa Forelæsninger).

Nuancer, ja endog indbyrdes Modsætninger saavel i det legemlige som i det sjælelige; fælles for dem alle er blot den direkte Henvendelse til Himlen. Hvorledes al denne Forskellighed historisk fremtræder, vil vise sig af det følgende; forud maa vi blot paapege Forskellen i den Maade, hvorpaa Udtrykkets vigtigste Organer virke. Det opadvendte Udtryk har væsentlig to Organer: dels Armene og Hænderne, dels Blikket — og man maa tilføje: Aasynet; thi med Blikkets Opløftelse følger i Reglen en mere eller mindre stærk Tilbagebøjning af Nakken eller endog af Overkroppen. Undertiden, naar Følelsen berøres meget stærkt — og hos Ungdommen lettere end hos Alderdommen, hos Kvinden snarere end hos Manden, og hos Sydboer mere end hos Nordboer — komme alle Udtryksmidler paa en Gang til Anvendelse, hvilket da medfører det mægtigste, det mest fuldt tonende Udtryk. Som et Exempel fremfor alle paa dette Udtryk i dets højeste Potens vil jeg strax anføre en Figur, som jeg i det følgende skal komme til at betragte nøjere, nemlig Tizians himmelfarende Maria paa hans store Altertavle i Venedig. Men det er ikke altid, at Udtryksmidlerne samvirke; og da faar deres forskellige Natur en kendelig Indflydelse paa Udtrykkets Karakter. Blikket — det vil sige selve Øjet — udfører Bevægelsen langt hurtigere og lettere end Arme og Hænder; det kommer altsaa forud; og da dets Bevægelse er saa lille i Sammenligning med Armenes, tiltrækker den sig mindre andre Folks Opmærksomhed. Saaledes bliver Blikket et særlig fintmærkende Organ for Personens uvilkaarlige Trang tll Henvendelse til Himlen, og dets Udtryk faar den største psykologiske og subjektive Betydning. Vel kan det ligesom alle Udtryk eftergøres og forfalskes i Hykleriets Tjeneste; men bortset herfra maa det anses for det troværdigste, det mest virkelig følte Kendetegn for en indre Tilskyndelse. Armenes og Hændernes Opløftelse kan vel ogsaa være uvilkaarlige Udslag af Følelsen, men bliver dog snarere udvortes, rituelle og ceremonielle Tegn paa Henvendelse til Guddommen. Især faar det en rent demonstrativ Karakter, naar Armene opløftes, uden at Blikket følger med: det er egentlig ikke en Henvendelse til Himlen, men en Henvendelse til andre Mennesker om det himmelske (saaledes hos Talere, Prædikanter, der pege i Vejret med Armene, men med Øjet fixere deres Tilhørere). Omvendt derimod: naar Blikket opløftes, uden at Armene og Hænderne følge med, bliver Udtrykket en Monolog, et uvilkaarligt Tegn paa en »stille Bøn«, som Omgivelserne ikke skulle bemærke. Jo mere monologisk Udtrykket er, des mere indskrænkes det til Øjets Bevægelse alene, uden at ogsaa Hoved og Ansigt bøjes tilbage.

Da nu Udtrykket for det virkelig psykologiske, for de indre Tilskyndelser, har en dybere Interesse end det mere udvortes, ceremonielle Tegnsprog, tilskrive vi i det efterfølgende Blikkets og Aasynets Bevægelse en større Betydning end Armenes og Hændernes — forudsat, at ikke alting følges ad.

I.

Hvad vi her have udviklet i Almindelighed, er allerede ganske simpelt anvendeligt paa de homeriske Digte, som paa flere Steder omtale det opadvendte Udtryk. Naar de skildre Mennesker, der bede til Guderne, siges der hyppig under en eller anden Form, at de strække Hænderne eller en Haand i Vejret*, eller at de vende Blikket mod Himlen. Undertiden nævner Homer ved en og samme Lejlighed begge de to Udtryksmaader; saaledes hedder det om Agamemnon (Iliad. XIX, 254, 257), idet han aflægger en Ed, at han rækker Hænderne i Vejret til Zeus, og strax efter, at han taler med Blikket vendt imod Himlen. Undertiden anfører Homer kun en af Delene; men i Reglen maa man vel forestille sig, at Bevægelsen af Blik og Hænder følges ad. Der er dog i det mindste ét Sted, hvor det udtrykkelig fremhæves, at den Bøn, der bedes, er stille; og dermed stemmer ogsaa, at der paa dette Sted kun tales om, at Blikket vendes imod Himlen** — hvis Hænderne ogsaa bleve løftede, vilde det gøre en Opsigt, som netop skulde undgaas. Det er Iliad. VII. 194: Aias, der skal gaa i Tvekamp med Hektor, formaner sine Landsmænd til at bede for ham til Zeus »sagte ved eder selv, at Troerne ikke skulle mærke det«. Saa beder Folket med Blikket vendt imod »den brede Himmel«.

Homer er altsaa ganske fortrolig med det opløftede Udtryk; men deraf tør man paa ingen Maade drage den Slutning, at Billedkunsten paa hans Tid — eller endog i bredere Betydning fra den historiske Hovedperiode, han tilhørte, — ogsaa skulde have fremstillet det. Det gælder navnlig om det tilbagebøjede Aasyn og det opadskuende Blik: disse Træk findes uden Tvivl aldeles ikke i hele den gammelgræske Kunst indtil henimod Aar 400 f. Kr. — vel at mærke i den Betydning, hvorom vi her tale; thi at en Person bøjer Hovedet tilbage og ser op i Vejret efter en bestemt Genstand i Luften, f. Ex. en flyvende Svale, det forekommer ganske vist, om end meget sjældent; men det er noget ganske andet. Ligeledes forekommer det tidligere, at en Person, som ofrer eller beder, løfter en Haand i Vejret, saaledes at den kommer i Højde med Skuldren, som en Bønnen ledsagende Ceremoni: en saadan rituel og ceremoniel Bevægelse strider ikke imod den ældre Kunsts Karakter. Men derimod strider den lyriske Udstrømning af Skikkelsen, som følger med Blikkets og Aasynets Opløftelse, ganske mod Aanden i den ældre græske Kunst, ligesom i den gammel-asiatiske (persiske, assyriske, babyloniske) eller den ægyptiske***.

* Ogsaa assyriske Indskrifter tale om Haandens Opløftelse under Bøn.

** *Baumeister* har i sine »Denkmäler« (Art. »Gebet«) med Finhed fremhævet Ejendommeligheden af dette Sted.

*** Mærkeligt er det, at det i denne Henseende forholder sig anderledes med den oprindelige amerikanske Kunst end med Middelhavslandenes. *Museum für Völkerkunde*

Vi se altsaa her et Exempel paa, at det Billede af Menneskelivet, som Ordets Kunst giver, og det, som Billedkunsten fra samme Periode giver, ikke kongruere med hinanden indbyrdes, og vi skulle senere i denne Udvikling se noget lignende for Middelalderens Vedkommende. Ordets Kunst føjer sig smidigere og alsidigere om det virkelige Liv og faar mere af det med; men den giver jo ogsaa kun Antydninger for Fantasien. Billedkunsten, der giver den fuldt gennemførte Fremstilling af Sagen, og som derfor kræver langt strængere tekniske Forudsætninger, er stivere, mindre mangfoldig og bevægelig, mere bunden til en Gang givne Skemaer, Vaner og Skoleregler, som ere vanskelige at gennembryde. Saaledes især i den rent arkaiske Kunst, der endnu kun lidet havde udviklet den tekniske Evne til Fremstilling af Menneskefiguren i fri Bevægelse.

Blandt de kunsthistoriske Traditioner, som ere opbevarede fra Oldtiden, mangler der mærkeligt nok ikke en Antydning af det Punkt i Udviklingen, da Kunsten — der tales her nærmest om Malerkunsten — først fik det i sin Magt at gengive det opadskuende Aasyn. Der fortælles* om en Maler, Kimon fra Kleonai, omtrent ved Aar 500 f. Kr., at han indførte en rigere Forskellighed i Fremstillingen af Aasynet, idet han lod sine Figurer se tilbage, se op og se ned. Herved maa der altsaa kun tænkes paa en Udvidelse af de tekniske Muligheder; og man bør strængt taget ikke lægge mere ind i Efterretningen, end at fra den Tid af begyndte den arkaiske Stivhed i Figurernes Holdning af Hals og Nakke at høre op. Og naar vi saa betragte den store Billedhuggerkunst fra det femte Aarhundrede, fra Myrons, Fidias's, Polyklets Tidsalder, finde vi Beviser nok for, at den i teknisk Henseende har været fuldt udviklet til at gengive det tilbagebøjede Aasyn og det mod Himlen opad

i Berlin bevarer en lille Række gamle Sten-Monumenter fra Santa Lucia i Guatemala. Foroven ses en Guddom, fremstillet blot ved Ansigtet, der er omgivet af en Glorie, og ved Hals og Arme: fra denne Guddom udgaar der Grene eller Ranker med forskellige nedhængende Ting (Guddomsgaver). Nedenfor staar der en tilbedende Figur, set i Profil; han bøjer Nakken stærkt tilbage, ser op imod Guden og strækker højre Haand op imod den. I den sænkede venstre Haand holder han Hovedet af et ofret Menneske (paa et andet Relief af samme Række er der fremstillet Menneskeofring). Fra den tilbedendes Mund udgaar en smal krummet Ranke, afdelt med regelmæssige Mellemrum ved Dobbeltknopper paa Siderne. Dette opfattes sikkert med Rette som hans Bøn til Guden; men da Bønnen her ikke er udtrykt i Skrift, er den vel heller ikke tænkt som udtalt i Ord; det er Menneskets Aandedrag (hertil sigter maaske den rythmiske Inddeling af Ranken) som en abstrakt Form for hans Ønske. Paa andre Relieffer varieres den samme Tanke paa forskellig Maade, men den opadvendte Bevægelse hos den tilbedende er fælles for dem alle. — Man mindes ved disse Relieffer fra Guatemala uvilkaarlig om ægyptiske Billeder fra Amenhotep IV's Tid. Denne Konge indførte som bekendt for en kort Stund en monotheistisk Dyrkelse af Solskiven, og han afbildes paa sine Monumenter som Tilbeder af denne, idet der fra Solen udgaar Straaler, som ende i Hænder, der række Livets Symboler til de tilbedende. Men her er ikke nogen tydelig opadvendt Bevægelse hos de tilbedende.

* Plinius Hist. nat. XXXV. 55.

vendte Blik. Naar den alligevel, efter alt, hvad vi kende til den, endnu ikke har gjort det, saa har det været, fordi den ikke havde Sind og Hu dertil. Og hvorfor ikke? Hvorfor ynder man bestandig denne Blikkets rolige Retning lige ud, hvorfor begynder man ikke at lade det sværme mod det høje? — Ja, det er lettere at føle end at definere med Ord. Dog skulle vi i det følgende nøjere paapege den Modsætning mellem den ældre Tids Religiøsitet og den yngres, hvorpaa det her kommer an. Og da vil det tillige vise sig, at Billedkunsten, netop fordi den er ensformigere i sin Holdning og snevrere i sit Omfang end Poesien, dog, naar den overskues i sine brede Masser, giver et tydeligere Indtryk af Hovedperiodernes forskellige Karakter end den mangfoldigere og mere let bevægelige Ordkunst.

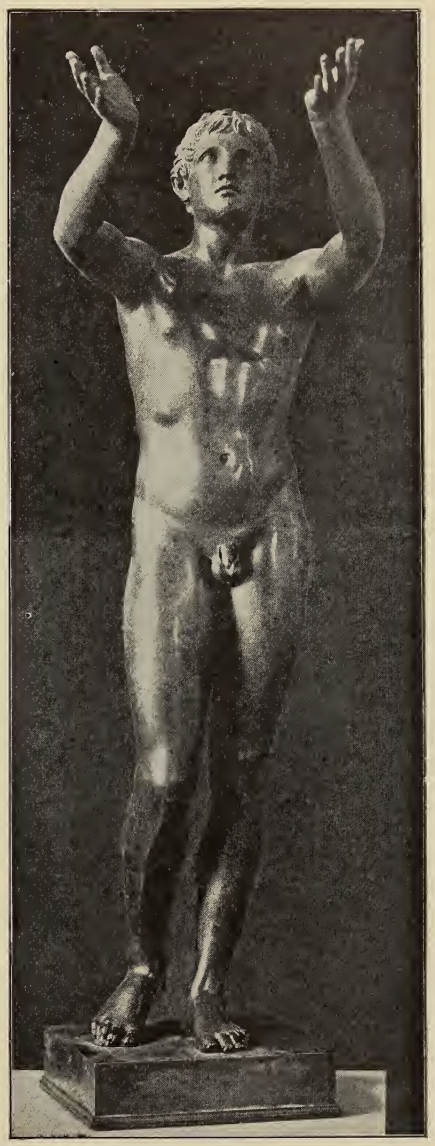

Fig. 42. Adoranten. Berlin.

Det varede i Virkeligheden adskillige Hundrede Aar efter Homers Tid, inden Kunsten naaede til paa sin Vis at gennemføre den Holdning af den menneskelige Skikkelse, som Homers lette Ord antyde, naar han siger om en bedende, at han ser op imod den brede Himmel. Det eneste Værk, vi have tilbage, hvori dette helt og fuldt er udtrykt, er en skøn og bekendt Bronzestatue i Berliner-Museet, der ikke kan hidrøre fra en tidligere Tid end Midten af det 4de Aarhundrede f. Kr. Det er en 14—15 Aars Dreng, aldeles nøgen, som staar og strækker Armene fremad, noget opad, og bøjer Hovedet tilbage, idet han sender Blikket op imod Himlen som Gudernes Bolig (Fig. 42). Man maa sikkert antage, at hans Bøn gælder en Sejr i Legemsøvelser, paa Palæstraen eller ved de offentlige Lege, hvad enten det nu er en Sejr, han har vundet, og som han takker for, eller en Sejr i en forestaaende Kamp

— vel snarest det sidste. Saaledes slutter dette Værk sig i Henseende til Æmnet ganske til det ældre og naivere Grækenlands Tankegang, efter hvilken Prisen for legemlig Idræt var den herligste Gave fra Guderne: den uskyldige Inderlighed, den Forening af hellig Ærefrygt og af barnlig Tillid, hvormed han beder, viser, at det er fuldt Alvor med Legen. Det er det kunstneriske Udtryk for denne Bøn — netop Udtrykket for dette subjektive og inderlige, der hæver Andagten over noget blot rituelt —, som her er det nye i Kunstens Historie. Det er som bekendt for ikke mange Aar siden opdaget, at Statuens Arme, der holdes saaledes, at Haandfladerne vende mest opad, ikke ere antike, men tilføjede i det 17de Aarhundrede; imidlertid svarer de restaurerede Armes Stilling i det væsentlige godt til Udtrykket i Hovedet og hele Holdningen. Almindeligere og ældre i den græske Kunst er det vel, at den tilbedende vender Haandfladerne aabne fremad; men det forbinder sig ikke logisk med, at Hoved og Blik vende opad. Betydningen af de fremadvendte Haandflader er fra Begyndelsen ganske sikkert, at den bedende frygter for Guden, der tænkes i personlig Skikkelse lige foran ham: det dødelige Menneske føler uvilkaarlig Sky for sin himmelske Overmand og Trang til at holde ham borte fra sig. De opadtil aabne Hænder angaa derimod ligesom det opadvendte Blik Modtagelsen af en god Gave, en Naadegave, fra oven *.

II.

Der gives imidlertid Fremstillinger i Billedkunst af det opadvendte Udtryk, som kunne anses for ældre end den bedende Dreng i Berlin, om end denne minder nærmere om Homer.

I Museet i Neapel ser man et Vægmaleri fra casa del poeta i Pompeji, forestillende Ifigenias Ofring: Pigen, som bæres til Offeralteret, strækker i sin Dødsangst Armene i Vejret og vender Blikket op efter Guddommens Hjælp; og Offerpræsten, den spaadomskyndige Kalchas, staar med Fingren paa Læben og ser op mod Himlen, anelsesfuldt, afventende et Jærtegn deroppe fra: og da aabenbarer ogsaa Artemis sig i Skyerne og frelser Pigen. Naturligvis er Billedet i Pompeji i sig selv ikke meget gammelt, og det er desværre slet ikke godt malet; men der er god Grund til at anse det for at være en Slags Gengivelse af et i Oldtiden meget berømt Maleri af Timanthes, der levede paa den peloponnesiske Krigs Tid. Han har netop havt en stor Begavelse for Udtrykket og i denne Retning været en Gennembrudsmand. Dog — hvor meget der i det pompejanske Maleri virkelig kan føres tilbage til ham, og hvor meget der hidrører fra langt senere Tider, vil det nu være umuligt at sondre imellem **.

* Sammenlign 1. Bind af Jahrbücher des k. deutsch. archäol. Instituts (1887) med en Afhandling af Conze og en Tilføjelse af Furtwängler.

** Et Udtryk, der meget ligner Kalchas's i den ovennævnte Figur, finder man i

Allerede dette Maleri tilhører Tragediens Omraade. Men med en langt mere udpræget mørk og tragisk Karakter fremtræder det Udtryk, vi omhandle, i en Række Kunstværker, hvoraf nogle endog høre til de allerberømteste, som Verden kender. Der er først og fremmest de bevarede Kopier efter den berømte Niobegruppe fra Tiden omkring Midten af det 4de Aarhundrede, Skopas's eller Praxiteles's Værk. Den storladne, fyldige Moderskikkelse staar med lidt bøjede, skælvende Knæ, idet hun hælder sig fremover og forsøger at skærme den yngste Datter, hendes Kæledægge, et halvvoxent Barn, der i sin Angst er ilet og hoppet afsted til hende for at søge Værn mod disse skrækkelige Pile, der pludselig sværme allevegne omkring i Luften. Moderen vender da sit Aasyn op mod Guderne med inderligt og tryglende Blik: hun vilde saa gerne tage sit formastelige Ord i sig igen; men hun véd — og det læser man i hendes Udtryk —, at hendes Bøn ikke vil hjælpe, at Guderne ere ubønhørlige i deres Fortørnelse.

Fig. 43. Figur fra Niobe-Gruppen. Uffizii, Florents.

Hvorfor ere Guderne da saa vrede? — Fordi en dødelig har formastet sig til at maale sig med dem: det kan kun hævnes ved hele Slægtens Udryddelse, alle Børnene maa undgælde for Moderens Daarskab. Det vil sige, at den Tværstreg, der er draget mellem Menneskeverdenen for neden og Guderne for oven, er et Grundtræk i Verdensordenen, som staar uryggelig fast. Saaledes var Grækernes og vel overhovedet Folkeslagenes ældre Tro; og den begyndte først i denne Periode at modvirkes noget af andre Forestillinger, Tanken om, hvad man kunde kalde en Himmelstige for de dødelige Mennesker. Det er denne Tanke, der ogsaa gør det store Skel i det menneskelige Udtryks

det fortræffelig malede Billede af den unge Achilleus, som opdages paa Skyros blandt Kong Lykomedes's Døtre, fra Casa dei Dioscuri i Pompeji, nemlig i selve Kong Lykomedes's Figur, der fuld af svare Anelser vender Blikket mod Zeus.

Historie, og som har ført med sig, at Kunsten overhovedet gengav det opadvendte Udtryk, der jo i hvert Fald handler netop om Tankens Flugt fra Jord til Himmel. Men da mødes den atter af den Forestilling om Guddommens absolute Utilgængelighed og Nidkærhed over sine Privilegier, hvorom næsten alle Grækenlands gamle Sagn og Myther hand-

Fig. 44. Brudstykke af Pergamon-Frisen. Berlin.

lede, og som ingensteds fremtræder strængere og grummere end i Niobesagnet. Det er en Kamp mellem to Religioner, to Livsanskuelser; og den gamle lader sig ikke saa let overvinde af den nye, den trøsterige, forhaabningsfulde, men vil kaste den paa Hovedet ned igen af Himmelstigen.

Blandt Niobegruppens andre Figurer (Fig. 43) er der Udtryk, som minde om Moderens, dog uden at føje noget mærkeligt nyt til det. Men i et storartet Kunstværk, som er henved 200 Aar senere, forekommer der et nær beslægtet Udtryk, nemlig i Gigantkampen paa Frisen af det store Zeus-Alter i Pergamon (udført c. 180—170 f. Kr.). Der ser man Jordgudinden Ge hæve sig halvt op af Jorden for at gøre Forbøn for sin Søn, Giganten Alkyoneus, som Athene vil slæbe bort fra hans Plads for at faa Ende paa hans Liv (Fig. 44). Af Ges Hoved er kun den øverste Halvdel bevaret; men det er ikke des mindre tydeligt, at det er paavirket fra Niobe, der sikkert har været kendt allevegne i den antike Verden. Ogsaa efter sin Betydning er Udtrykket det samme: det er

her som hist Moderens Forbøn for Barnet, men en Forbøn uden Haab, uden Tro paa sin Virkning. Men medens dette Udtryk i Niobe endnu er givet med den ældre antike Kunsts fornemme Diskretion, væsentlig kun ved Øjenbrynenes og Mundvigenes Sænkning ud til Siderne, uden at forresten Flader eller Linier kruses eller foldes, er der i Hovedet af Ge anvendt noget grovere og robustere Midler: Lys og Skygger, Højder og Dybder ere stærkere accentuerede, Pandens nederste Parti fremspringende med en Længdefure over Næsen; Øjenbrynslinierne ere ikke alene trukne op i Midten mod Næsen, men stærkt svungne i Bølgelinie; Øjnene ere større og ligge dybere, Haaret frit flagrende, uopsat. Der er i den store Pergamonsfrise blandt de overvundne, Giganterne, flere tragiske, opadvendte Udtryk af lignende Karakter, til Dels givne med endnu stærkere og effektfuldere Midler. Fra et formelt Synspunkt kunde man sige, at disse Udtryk ikke høre hjemme i denne Betragtning, eftersom der i dette Kunstværk er fremstillet en Kamp mellem to Partier, der træde hinanden i Møde i Kød og Blod: det er ikke Mennesker, der se opad mod Himlen, men overvundne, der se opad mod de sejrende. Men dertil maa da svares, at de overvundne netop ere Jordens Børn og de sejrende Himlens Guder. I Henseende til Meningen og Følelsen aabenbarer Pergamons Gigantomachi allerede noget af den Aand af oppositionel Religiøsitet, som træder saa stærkt frem i de sidste Værker af denne Række af tragiske Kunstværker. Kunstneren har nogen Sympathi med dette Oprør imod den olympiske Gudeslægt.

Fig. 45. »Den døende Alexander«. Uffizii, Florents.

Med det samme som Pergamonsfrisen blev bekendt for Europa, faldt der et nyt Lys over et allerede længe kendt og berømt Kunstværk, nemlig det Hoved (i Uffizierne i Florents), som tidligere kaldtes den »*døende Alexander*« — stærkt opadskuende, med Udtryk af Rædsel som for en overvældende dæmonisk Magt — man har kaldt det en »ung-

dommelig Laokoon« (Fig. 45). Det er i kunstnerisk Henseende fortrinligere, vel ogsaa noget ældre end Pergamons Gigantfrise; men det er forøvrigt et Værk af samme Art; derfor er det ogsaa muligt, at denne Yngling ligesom Pergamons Giganter egentlig maa tænkes med en Modstander i legemlig Skikkelse ligeoverfor sig eller ovenover sig. Der er i hans Udtryk noget af den Angst, der føles for en ubestemt truende Fare — en Lynstraale, der udslynges; en Svøbe, der svinges —, som kan ramme, hvad Øjeblik det skal være, uden at man véd naar eller hvor.

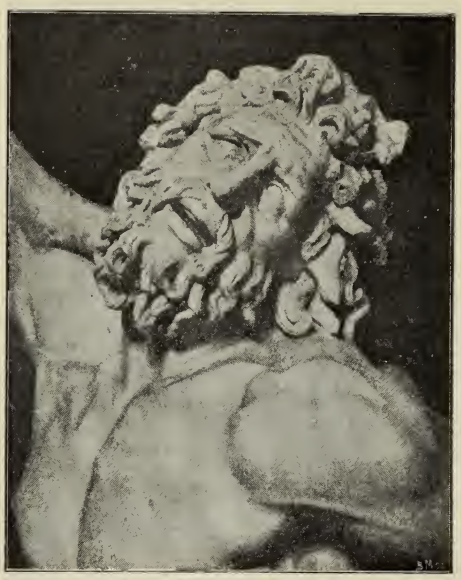

Fig. 46. Laokoons Hoved. Vatikanet.

Endelig er der den virkelige *Laokoon,* de tre rhodiske Kunstneres Marmorgruppe i Vatikanet. Idet Slangerne angribe Laokoon og Sønnerne, bøjer han Hovedet tilbage sønderrevet af legemlig Smerte og ser op imod Guderne aabenbart med en Anklage, en Bebrejdelse (Fig. 46). Han selv er Manden, der lider uskyldig, Martyren for den gode Sag, Menneskevennen, som, medens alle andre ere grebne af Daarskab, endnu gør det sidste Forsøg paa at frelse sin By, men som saa bliver et Offer for den olympiske Gudeslægts Grusomhed og Haardhed mod Menneskene, deres Hjertekulde og Snedighed. Han er en Aands- og Partifælle af Prometheus og kan ligesom han kalde sig Zeus's Fjende, forhadt af alle Guder, »fordi han elskede Jordens Børn for højt«, og til Gengæld som Prometheus erklære, at han hader alle Guderne for deres Uretfærdighed (Æschylos's Prometheus). Det er intet Under, at Laokoon i Renæssancetiden efter paany at være fremdraget af Jordens Skød fik en vis Betydning for Fremstillingen af den lidende Kristus — se f. Ex. Tizians Maleri af Tornekroningen i Louvre; van Dycks Pietá i Berlin, Guido Renis Ecce homo o. s. v.*; det kommer simpelt hen af, at Ideen i Laokoon — det vil sige: i Midtfiguren i den vatikanske Gruppe — allerede i sin Oprindelse ikke er ganske uden Sammenhæng med Betydningen af Messias's Personlighed. Den er en Affødning af dyb Utilfredshed med de hedenske Guders Verdens-Regimente, hidrørende fra

* *L. Dietrichson*, Christusbilledet, Kbh. 1880, S. 419. Paavirkningen fra Laokoon paa Kristusbillederne henføres af Dietrichson for ensidig til Guido Reni; den er ældre og mere omfattende.

den græske Verdens Grænselande mod den orientalske, og sikkert ikke upaavirket af orientalske Ideer. Kun Skade, at denne mærkelige og interessante Skikkelse skæmmes af en altfor paatrængende Henvendelse til Publikums rørte Hjerte og af et umandigt Tiggeri om dets Medlidenhed med ham selv og hans arme, haardt betrængte Familie.

Allermest tilspidset fremtræder denne religiøse Protest-Aand fra det senere Hedenskab i et antikt Maleri, nemlig det største af dem fra de vesuviske Byer, som forestiller Medusas afhuggede Hoved* — maaske en Slags Kopi efter et Mesterværk af den berømte *Timomachos*; i hvert Fald, endog i Kopien, et meget genialt Arbejde. Det skal slet ikke være nogen realistisk Henrettelses-Studie saaledes som Caravaggios Maleri af det afhuggede Medusahoved i Museet i Neapel; Kunstneren har behandlet Sagen med fuld poetisk Frihed, og det, som har ligget ham paa Hjerte, er Udtrykket af den hadefulde Afskedshilsen, som denne erklærede Gudefjendes Blik sender op imod Himlen. Det er en Bebrejdelse, som er endnu mere indigneret end Laokoons, en dyb, harmfuld Foragt for denne i Bund og Grund uretfærdige Gudeslægt.

III.

Det maatte jo ende i Fortvivlelse, naar man tog de olympiske Guder for Alvor og troede, at de styrede Verden, idet man tillige mere og mere fik Øjet op for, hvordan de styrede den. Men hin Streg, som vi ovenfor omtalte, der skilte Himmel og Jord, kunde, uden at lades ganske upaaagtet, dog ogsaa tages paa en anden Maade — mindre tragisk, mere sorgløst eller trodsig.

Saaledes var Sagen taget i en Bronzestatue af *Alexander den store*, udført af Lysippos — desværre have vi ikke Statuen selv tilbage, men kende kun dens Udtryk gennem et Epigram. »Denne Bronzemand,« hedder det, »synes med sit Blik op mod Zeus at ville sige: jeg lægger Jorden under mig; Zeus, behold du kun Olympen for dig.« Med andre Ord: Alexander føler ingen Lyst til at bygge Stormstiger til Himlen, og han giver Afkald paa at gælde for Zeus's Søn eller for Zeus selv — en Ære, som andre vilde tillægge ham, f. Ex. Apelles, der malede ham med Tordenkilen i Haanden. Han har nok i den brede Jord og vælger den som den »bedre Del«, det solidere, det, som man ved, hvad er. »Den Himmel überlassen wir den Engeln und den Spatzen«, som Heine siger. Overhovedet har Alexander den stores Personlighed, der jo beundredes og efterlignedes som ingen anden, vistnok havt Betydning for det opadvendte Udtryks Historie: det skal endog have været en Vane hos ham at se opad mod Himlen, idet han lagde Hovedet til den ene Side. Og

* Museet i Neapel Nr. 8844. Fra Stabiæ. Gengivet — ret godt i Henseende til Udtrykket — i stort Farvetryk i *Ternites* Værk: Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum, Taf. IX.

vist er det, at Kunsten omtrent fra hans Tid at regne hyppig — og ikke alene, hvor det gælder Portrætter af ham — giver Blikket en vis opadvendt Retning i Forbindelse med et frit, genialt, himmelbaarent Udtryk (Kongeportrætter paa Diadochdynastiernes Mønter). Man maa ikke for hvert enkelt Tilfælde lægge for megen Betydning deri: det har været noget af en Modesag. Dog kan et saadant Træk ogsaa fremtræde med Præg af større Inderlighed i Følelsen; der gives fra denne Periode nogle skønne Kvindehoveder med opadsværmende Blik og et uforlignelig elskværdigt Udtryk af sjælelig Glæde og Lykke*.

Det hører desuden til de særegne Træk af bacchantisk Væsen, der altid har noget utøjlet og utaalmodigt ved sig, at kaste Hovedet tilbage og se lige op i Vejret. Man finder det især i Fremstillinger af Mænaderne, hvorpaa der gives mange Exempler: det smukkeste er vel en Amfora** i Museet i Neapel med Billeder af Mænaderne, som med Thyrsosstave og Fakler nærme sig Dionysos's Offerbord. Gudens Aand, der fylder dem, giver deres Holdning og Gang en vis Højtidelighed, men tillader dem ikke at holde deres Legeme i Ro; i svulmende Stolthed og Enthusiasme kaste de med Nakken ligesom for at ryste Jordens Støv af sig og lade Blikket sværme om mellem Stjernerne. Dette er vel ikke ment som nogen egentlig Henvendelse til Guddommen eller Paakaldelse: enhver kender fra det virkelige Liv en Trang til en Gang imellem blot at frigøre sig fra Indtrykket af al den fordringsfulde Mangfoldighed paa Jordens Overflade ved at se og at aande op imod den frie, aabne, uendelige Himmel. Ja kunde man blot en Gang løfte sig helt op over det altsammen! Det opadvendte Aasyn, de opadstrakte Arme betyde jo lige fra første Færd intet andet end Aandens ufuldbyrdede Forsøg paa at drage Legemet med sig paa sin Flugt — kunde den en Gang helt faa Magt dertil! Desværre kunne vi Mennesker ikke fyldestgøre denne Trang — men hvad have vi Kunsten til, undtagen for at den — for Fantasien — skal erstatte vore Mangler, udvide vore Muligheder og saaledes aabenbare vort Hjertes Drømme! Vi forstaa derfor saa godt en Skikkelse som hin dejlige Bacchantinde, som den blandt alle pompejanske Malere, der har ført den lifligste Mesterpensel, har henmalet paa en Væg paa kulsort Grund — hun, som med Thyrsosstaven i den ene Haand og med Klangpladen hængende ved den andens Fingre svæver let opad gennem Luften og lader sit aabne, frejdige Blik ile forud for sig paa Farten (Fig. 47). Det er ikke nogen egentlig Himmelfart, og det har intet med Religion at gøre. Hun er Jordens Datter, og hun kommer nok ned til den igen. Det er blot en Bacchant-

* Af et af dem, i Vatikanet (Museo Chiaramonti), findes en Afstøbning i Thorvaldsens Museums Kælder Nr. 199. Det har sikkert været et Yndlingsstykke for Thorvaldsen og har vel havt nogen Betydning for hans berømte Figur af *Fortitudo coelestis* med det opadvendte Blik og Aasyn.

** Afbildet i Real Museo Borbonico, vol. XII, tav. XXI—XXIII.

inde, som engang har havt Held med sig til at gøre sig helt fri for Jordens Prosa.

Dog er Himmelfarten i den religiøse Betydning heller ikke fremmed for Oldtidens Tanke. Det ældre Grækenland havde forestillet sig, at Livet efter Døden havde sin Plads under Jorden, idet Tanken fulgte Liget eller Asken til deres underjordiske Gemme. Det var en dunkel og overskygget Kældertilværelse, Sjælen førte dernede: Religionen havde vel Lindringsmidler derimod, men ændrede dog ikke Hovedsagen. Men med den paa alle Punkter følelige Forandring i Livsanskuelsen, som begyndte at foregaa omkring Aar 400 f. Kr., forandredes ogsaa, om end meget langsomt, Forestillingerne om, hvad Mennesket efter Døden gik ind til. Tanken om Apotheose (Optagelse blandt Guderne) greb i den helleninistiske Tid mere og mere om sig. Den gjaldt vel fra Begyndelsen af kun Konger og Stormænd og aabenbarer tidt det usleste og letsindigste Smigreri for Magthavere, som man allerede i levende Live ærede ved Templer og Dyrkelse. Men den udvidedes især ved Stoikernes Lærdomme til at gælde alle gode Mennesker, og saaledes har den bidraget meget væsentlig til at forberede Kristendommens Forestillinger ikke alene om Helgener, men i Almindelighed om Himmerig og om Saligheden efter Døden. Nu gik Tanken om det andet Liv kun for de ondes Vedkommende nedad, men for de godes opad — det er atter Himmelstigen, som den antike Verden af egen Kraft opførte.

Fig. 47. Svævende Bacchantinde. Neapel.

Allerede i Aarhundredet før Kristi Fødsel stod Tanken om den afdødes Optagelse i Himlen saaledes til fri Raadighed for de efterlevende, at Cicero, som ved andre Lejligheder forkastede og spottede den, dog, da hans egen kære Datter Tullia døde (44 f. Kr.), ganske traadte over til den, opførte et Tempel for hende og af egen fri Magtfuldkommenhed gav hende Plads mellem de salige Guder i Himlen. Saaledes have jo Menneskene idelig tilladt sig at arrangere det hinsidige, hvorhen ikke deres Øje, men kun deres Ønske naar, efter deres egen Lyst og Smag;

og hvis man tror, at Filosoferne, af hvem man dog kunde kræve den strængeste Selvfornægtelse i Forholdet til Fornuft og Sandhed, ere hævede over den Slags Vilkaarlighed, saa tager man meget fejl: den lærde og i mange Systemer bevandrede Filosof nyder netop den Fordel, at han kan vælge rundt omkring fra, hvad der i Øjeblikket passer ham bedst, hvad enten han er glad eller bedrøvet — fra den anden Verden kommer der alligevel ikke Protester. Men man maa ikke dømme Cicero for strængt, naar man tager i Betragtning, hvad der ogsaa kan hændes i vore egne Tider. I hvert Fald skylder man i denne Anledning hans veltalende Pen et skønt formet Udtryk, der har en mærkelig Plads i den historiske Udvikling, vi her gennemgaa. Han meddeler den filosofiske Lære, at Mennesker, der ere besmittede med Laster og Forbrydelser, komme til Underverdenens Mørke og Pøl, men at de kyske og rene, de uskyldige og ufordærvede Sjæle, der ere uddannede ved ædle Studier og Kunster, sværve i en mild og let Flugt op til Guderne, det vil sige: til en Natur, der er deres egen lig*. Det er jo særlig en Kvinde, nemlig sin Datter, Cicero har for Øje: og det Fantasibillede, han udmaler, peger saaledes paa den mærkeligste Maade 16—17 Aarhundreder frem i Tiden til Renæssancens Billeder af den himmelfarende Maria.

I Billedkunsten fra Ciceros Samtid eller den efterfølgende Tid har man intet Udtryk for denne Himmelflugt, der i Skønhed kan maale sig med Ciceros Ord. Man har vel Fremstillinger af kejserlige Apotheoser — halvvejs en Ceremoni, der virkelig iværksattes efter en Kejsers Død, halvvejs en ideal Forestilling fra den anden Verden med mythologiske og allegoriske Figurer; men disse Kunstværker — Kaméer, monumentale Relieffer — have, saa vidt jeg skønner, ikke bidraget synderlig til Udviklingen af det opadvendte Udtryk.

IV.

Men ogsaa uden Hensyn til Apotheose og Himmelfart saa Filosofer og Digtere fra Oldtidens senere Del i selve Menneskeskikkelsen, som den var fra Skaberens eller Naturens Haand, navnlig i dens oprejste Væxt, et Vidnesbyrd om Menneskets himmelbaarne og himmelstræbende Natur. Og med Hensyn til denne æsthetisk-religiøse Betragtning af Mennesket fortsætter Kristendommen der, hvor Hedenskabet slipper. Vi kunne af en Række Forfattersteder bygge en Bro over Kløften mellem hedensk og kristeligt, og fra Sokrates's Tid i jævn Kontinuitet lade os føre over til Kirkefædrenes, ja videre endnu, om det skal være, dybt ind i den kristelige Middelalder.

* — — castos autem animos, puros, integros, incorruptos, bonis etiam studiis atque artibus expolitos, *leni quodam et facili lapsu ad deos,* id est ad naturam sui similem, *pervolare* (Cic. fragm. de consolatione). G. Boissier, La religion Romaine, henviser i Almindelighed til dette Skrift, men ikke til dette Sted.

Menneskets oprejste Væxt er i vor Tid bleven betragtet fra et evolutionistisk Synspunkt navnlig af Darwin og Haeckel*, som gaa ud paa at paavise, at idet Menneskeslægtens Stamfædre blandt Naturens Arter ere gaaede over fra at leve overvejende i Træerne til at leve paa Jorden, har der udviklet sig en Forskel hos dem mellem Fødder og Hænder og jævnsides dermed en Evne og Vane til at holde sig oprejst paa Baglemmerne, hvoraf atter er fulgt en stor Overlegenhed i Livets Kamp over de andre Arter. Naar man saa læser, hvad Xenofon i sit Mindeskrift over Sokrates (I, IV, 11) har at sige om den samme Sag, vil man vel finde, at Nutidens Naturforskeres Betragtning er langt rigere og dybere, men at Sokrates's Discipel dog ogsaa paa sin jævne og populære Maade fremhæver den praktiske Fordel, som den oprejste Væxt har fremfor den forover hældende: man har en videre Udsigt, kan bedre se, hvad der er ovenfor, og saaledes bedre vogte sig for Skade. Forskellen bestaar væsentlig kun i, at hvad Darwin og hans Skole opfatte som Følge af en rent naturlig Udvikling, af Sokrates og hans Discipel henføres til et guddommeligt Forsyn: Menneskets oprejste Væxt benyttes netop til at bevise Gudernes særlige Omsorg for Mennesket.

Men allerede en anden af Sokrates's Disciple, nemlig Platon (Timæus 43), gaar langt videre i sin Betragtning og flytter Synspunktet helt, idet han betragter den oprejste og langstrakte Væxt som foraarsaget af en Dragelse opad mod Himlen. Den ypperste Del af Menneskesjælen er nemlig en skærmende Aand, som Gud har givet enhver af os, og som »er i den øverste Del af vort Legeme og hæver os fra Jorden til det beslægtede i Himlen — som Planter, ikke af jordisk, men af himmelsk Oprindelse« —, og dette udvikles saa videre med en spekulativ Dybsindighed, som vi her ikke skulle fordybe os i. Vi fremhæve kun, at dette Syn paa Sagen allerede maa karakteriseres som rent spiritualistisk, eller vel egentlig rettere romantisk, og at en saadan Betragtning dukker op igen den ene Gang efter den anden i den senere Oldtid. Ogsaa en saa rationel Aand som Aristoteles, der naturligvis ikke savner Blik for den mekaniske og praktiske Betydning af den oprejste Væxt, udtaler dog**, at den tilkommer Mennesket alene blandt alle levende Væsener, fordi Menneskets Natur og Væsen ere guddommelige. Cicero, der i sit Skrift *Om Gudernes Natur**** udvikler stoiske Lærdomme, taler først ligesom Xenofon om Menneskets oprejste Væxt som en ypperlig Gave fra Guderne; men Betydningen af den sætter han ikke som Xenofon i det blot praktiske og nyttige: at man derved kan vogte sig for Skade. Først og fremmest rejste Forsynet

* Darwin, The descent of man etc., vol. I. London 1871, S. 140 fl. — E. Haeckel, Natürliche Schöpfungsgeschichte, 8. Aufl. Berlin 1889. S. 715 ff.

** Skriftet De partibus animalium, IV, cap. X. — Adskillige af de her anførte Forfattersteder have de Herrer Dr. *O. Siesbye* og Prof. *J. L. Heiberg* fundet og paapeget for mig.

*** De natura deorum, II, 56, 140. — Slgn. De legibus I, 9, 26.

Mennesket fra Jorden og gjorde dets Væxt høj og oprejst, for at det ved Betragtning af Himlen kunde fatte Erkendelse om Guddommen. Thi Mennesket er vel af Jorden, men ikke som dens Indbyggere og Beboere, men som Betragtere af de højere og himmelske Ting — dette er Menneskets Privilegium i Forhold til de andre Arter af levende Væsener. Guddommen, siger han et andet Sted, gav Mennesket en Legemsskikkelse, der svarer til dets Aand. Thi medens den lod de øvrige Væsener lude nedover efter Føden, rejste den alene Mennesket op og vakte det til Beskuelse af Himlen som dets oprindelige Slægt og Bolig*.

Fra først til sidst har den antike Kunst en vis Forkærlighed for den oprejste Holdning i Menneskeskikkelsen: den fremstiller hellere Mennesket staaende frit paa sine Ben end liggende og hvilende. Men Aanden i denne Holdning er ikke den samme gennem hele Kunstens Udvikling. Oprindelig betyder den en vis Sikkerhed og Stolthed, en Følelse af at være født til Sejr; senere kommer der noget nyt ind i den, det himmelstræbende, Tiltrækningen til det højere. Imidlertid kan ogsaa dette fortolkes som Stolthed, som Følelse af Menneskets Adel og Forrang for den øvrige Natur. Saaledes i de berømte Vers i Ovids »Forvandlinger« (1, 83 ff.), der handle om, hvorledes Prometheus skabte Mennesket: »Medens de øvrige Dyr lude forover med Blikket mod Jorden, gav han Mennesket et opadvendt Aasyn og bød ham at skue mod Himlen og løfte Blikket op mod Stjernerne«.

Her er dette opadvendte Aasyn og Blik *(os sublime)* endog gjort til det egentlig menneskelige ved Mennesket.

Naar vi nu derefter betræde Kristendommens Grund og se, hvorledes Kirkens Fædre betragte Sagen, saa finde vi ikke noget væsentlig nyt i Forhold til Platon, Cicero og Ovid: man lægger i alt Fald kun mere og mere Accenten paa det himmelske i Modsætning til det jordiske. Lactantius** henviser selv til Ciceros Betragtning og slutter sig til den. Mennesket er af alle levende Væsener alene himmelsk og guddommeligt; dets Legeme, som er rejst fra Jorden, og dets mod det høje vendte Blik søger tilbage til sin Oprindelse. Ligesom med Ringeagt for Jordens Lavhed stræber det mod det høje; følende, at det maa søge det højeste Gode oventil, og ihukommende den Rang, hvortil Gud har hævet det, skuer det opad mod sin Kunstner (Skaber). (Hertil slutter sig et vistnok meget uvidenskabeligt Forsøg paa at aflede det græske Ord for Menneske (Anthropos) af Ord, som skal betyde »den med Aasynet opadskuende«).

Og Middelalderens store Helgen Bernhard af Clairvaux, den glødende

* Omtrent i lignende Retning taler Sallust i Begyndelsen af »Catilina« og Seneca: De otio V, 4.

** Div. instit. Lib. II, cap. IX. — Slgn. Clemens Alex. Stromata IV, 25; Ambrosius, Hexaëmeron VI, 9, 54.

Prædikant, som fremfor nogen anden har givet det 12te Aarhundredes religiøse Liv dets Præg, forsmaar ikke i en Festprædiken* at anføre den hedenske Ovid: »Gud skabte Mennesket oprejst endog til Legemet, medens Jordens øvrige levende Væsener lude forover og se mod Jorden, for at det ved at løfte Blikket mod Stjernerne kan sende sit Suk didop, hvor det skuer en saa lyksalig og evig Bolig for sig.« I de sidste Ord gaar den kristne Prædikant vel noget videre end Ovid, men — som vi have set — ikke videre end andre antike og hedenske Forfattere.

Hvis man nu af en saadan Række af betydningsfulde Udtalelser vilde slutte, at Billedkunsten i den senere Oldtid og i den ældste kristelige Tid i sin Fremstilling af Menneskikkelsen viste nogen Forkærlighed for himmelvendte Aasyn og Bevægelser, saa vilde man dog tage meget fejl. Hine mærkelige Værker fra Oldtidskunsten, som vi ovenfor have omtalt, maa i Forhold til Tilstanden i det hele og store opfattes som Undtagelser: i Virkeligheden beholdt Menneskeskikkelsen i Antikens Fremstilling fra først til sidst overvejende det simpelt og lige fremadvendte Aasyn og Blik. Den Erkendelse kommer man overhovedet mere og mere til, at den tidligere antike Kunst, Kunsten før Aar 400, en Gang for alle havde betegnet Kunstens Bane med en saadan Sikkerhed, at den vel senere kunde slaa noget med Vingerne til en anden Flugt, men dog snart igen vendte tilbage til den gamle Retning. Og jo længere Tiden gik, jo mere Oldtidskulturen mistede sin Ungdomsfriskhed, des mindre Forandring var der at vente. Tilsidst blev den jo næsten som en stivnet Mumie og gik saaledes over i Barbariet, der altid er raat og kejtet og stivt i Fremstillingen af Mennesket. Og at Kunsten nu kom i Kristendommens Tjeneste, kunde ikke forandre Sagen: det, som den trængte til, var ikke Religion, men Kultur.

Man kunde maaske vente, at den gothiske Stil, som var færdig udviklet i Frankrig i Begyndelsen af det 13. Aarhundrede og derfra bredte sit Herredømme ud over Landene, skulde have gjort en Forandring heri. Hvor Paul Delaroche i sin Hemicycle i École des Beaux-Arts i Paris har karakteriseret de forskellige historiske Hovedperioders Stil og Kunst: den græske, den romerske, den gothiske og Renæssancen, har han skildret Gothiken i Skikkelse af en blond nordisk Mø med langt, jomfruelig opløst Haar: hun bærer en Kirkemodel og vender — i Modsætning til de øvrige Figurer — Blikket fromt op mod Himlen. Og det maa alle finde meget træffende: i Middelalderen havde Kirken jo Overherredømme over alt og alle, og Kirken ledte jo Menneskets Blik opad. Ja dette kan endog siges i bogstavelig Forstand; thi den gothiske Stil i Bygningskunsten, som ret egentlig var Middelalderens Frembringelse, dens mest ejendommelige og betydningsfulde Værk, har netop sit Særkende i de opad stræbende, opad flyvende Linier, der

* S. Bernardi abbatis primi Claravallensis opp. vol. I (Paris 1719) p. 545.

uimodstaaelig maa drage de virkelige Menneskers, Beskuernes Blik med sig paa deres Flugt. Forsaavidt stemmer Delaroches Karakteristik virkelig med den gothiske Stil; derimod passer den aldeles ikke til den Billedkunst, der udøvedes jævnsides med den gothiske Arkitektur. Naar man samler alle Figurer sammen, som Middelalderens Kunst har frembragt, lige til omtrent Aar 1500, vil man forholdsvis yderst sjælden finde det opadvendte Udtryk iblandt dem, og i den gothiske Stil vel endog sjældnere end i den romanske. Atter et Exempel paa, at de forskellige Kunstarter og Udtryksformer give forskellig Besked om en historisk Periodes Karakter, og at man maa vogte sig for at overføre den enes Vidnesbyrd uden videre paa den anden. Middelalderens Kunst tog bestandig med en vis Ængstelighed paa Gengivelsen af Menneskeskikkelsen, den naaede aldrig til fuldt Herredømme over Figurens Bevægelser; og man maa erindre, at det opadvendte Udtryk, Tilbagebøjningen af Overkrop, Hals og Nakke, let medfører vanskelige Forskydninger og Forkortninger. Menneskefiguren var i Middelalderens Kunst endnu bestandig noget af en stiv Brik. Naar det er indlysende, at Evnen foreløbig manglede til ret at løse denne Opgave, saa bliver det meget vanskeligt at afgøre, hvorvidt der derunder ogsaa har ligget en Mangel paa Villie til at give sig i Lag med Opgaven: til en vis Grad pleje Evne og Villie jo at følges ad.

V.

Det er i Virkeligheden først Renæssancen, som ret finder Tilfredsstillelse ved det opadvendte Udtryk, og som fuldt ud mægter at fremstille det. Her ligger den kunsthistoriske Overgang fra de første svage Forsøg til den højeste Fuldkommenhed for os i fuldt Lys og kan følges Skridt for Skridt med en ganske anden Sikkerhed end i Antiken. Og da denne Udvikling, denne Fremvæxt, har forekommet mig at frembyde en særlig Interesse, har jeg paa flere Studierejser i Udlandet fordybet mig i den og samlet meget Materiale til historisk Forstaaelse af den. Imidlertid skal jeg her ikke følge den lærde Methode, der gerne gaar ud paa at besvære Læseren med, hvad man selv har havt Besvær med, men forsøge at føre min Læser ad den korteste Vej ind i Kærnen af Sagen, hvorfor jeg ogsaa kun benytter, hvad jeg har samlet, til at skildre Hovedtrækket i Udviklingen*.

* Forøvrigt vil enhver forstaa, at der ved en Opgave som denne umuligt kan blive Tale om Fuldstændighed i bogstavelig Betydning ved Indsamling af Stoffet; thi da man ikke forud kan vide, hvor noget til Sagen henhørende kan forekomme, maatte man strængt taget gennemgaa alle Værker af Skulptur og Malerkunst for at sikre sig mod en Forbigaaelse. Men det falder ikke i noget Menneskes Lod. At hjælpe sig med Litteratur nytter i et saadant Tilfælde ikke det mindste, eftersom det Problem, der her omhandles, ikke kan ventes at være paaagtet i Bøgerne. Jeg skylder imidlertid at fremhæve, at mit Materiale lider af en vis Ensidighed, eftersom jeg, ifølge mine Studierejsers

Desuden vil jeg for ikke at famle mellem den overvældende Rigdom, som Stoffet frembyder, begrænse mig til en bestemt Udviklingstraad, som jeg vil følge dybt nede fra den tidlige Middelalder og op til den højeste Renæssance med skarp Opmærksomhed for ethvert Fremskridt i Udviklingen. Der er nemlig en enkelt, bestemt Række Fremstillinger, der fremfor alle andre egner sig til Studiet af denne Udvikling, det er Billederne af Marias Himmelfart. I dem bærer Kunstens Genstilling af det opadvendte Udtryk sin skønneste og fejreste Blomst især i den store italienske Renæssance — jeg skal her atter pege frem mod Tizians store Altertavle i Venedig som det Værk, der betegner Toppen af Bjærget, Højdepunktet af hele Udviklingen. Ved andre Æmner kan der være Spørgsmaal, om det her omhandlede Udtryk nødvendig hører med til Æmnet, eller om en Kunstner ikke efter Tykke kan indføre det i sit Billede; en Himmelfart derimod er jo lige fra Begyndelsen af i en vis Forstand selv et opadvendt Udtryk eller indeslutter det ligesom en Spire, endog længe før det bryder ud af Knoppen og udfolder sin Blomst. Her kunne vi altsaa ikke alene studere det opadvendte Udtryk i dets kunsthistoriske Udvikling, efter at det er traadt fuldbaarent frem som en kunstnerisk Virkelighed; vi kunne ogsaa følge det tilbage til dets Fostertilværelse, da det kun existerer som en Fordring, et Krav til Kunsten, men et Krav, som den endnu ikke har formaaet at fuldbyrde. Hvis man, navnlig fra et protestantisk Synspunkt, vilde spørge, hvorfor vi ikke hellere studere Fremstillingerne af Kristi Himmelfart end af Marias, saa maa jeg henvise til Kunsthistoriens Kendsgerninger, som klarlig vise, at Marias Himmelfart i den katholske Kirke, der jo overhovedet har udviklet den kristelige Kunst, har været et uendelig mere dyrket Æmne for Kunsten end Kristus's. Og dette beror paa dets særlige Betydning, som i det følgende skal blive mere klar.

Allerede i de ældste Legender, vi have tilbage om Marias Død, fremtræder der en Dobbelthed, som maa forstaas, hvis man vil forstaa Kunstens Fremstillinger*.

Art, ikke har havt Lejlighed til at gennemgaa større Masser af Middelalderens Miniaturmaleri eller at færdes meget paa den byzantinske Kunsts geografiske Omraade. Ved selv at være mig disse Mangler bevidst haaber jeg bedst at kunne undgaa, at de paa noget Punkt skulde kunne gøre mine Meddelelser upaalidelige.

* Den ældste Beretning, som er kommet til os, skal være den, som siges at være meddelt af *Melito*, Biskop af Sardes, der levede i det 2. Aarhundrede e. Kr. Den udgiver sig endogsaa for egentlig at gaa tilbage til Evangelisten Johannes. Dog mene de kritiske Theologer, at den egentlig først er forfattet i det 4. Aarh., — hvis ikke ogsaa dette er meget for tidligt —, da Fortællingen er paafaldende udtværet og overbroderet. (Gengivet hos F. A. Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten). Strængere og knappere er Beretningen hos Gregor af Tours fra det 6. Aarh., som ovenfor nærmest følges.

Der fortælles først, hvorledes Apostlene, hver fra sit Sted paa Jorden, paa underfuld Maade forsamledes i Marias Hus, den Gang hendes Liv stundede mod Enden, og hvorledes da Kristus kom med sine Engleskarer, modtog hendes Sjæl, overgav den til Englen Michael og derpaa forsvandt. Legemet bliver naturligvis begravet: ved Daggry, siger Gregor af Tours, tog Apostlene det tillige med Sengen og satte det i en Grav og bevogtede det, idet de oppebiede Herrens Ankomst. Og se, da stod Herren atter for dem og befalede, at det hellige Legeme, optaget i en Sky, skulde føres til Paradiset, hvor det nu, efter atter at være forenet med Sjælen, jubler sammen med hans udvalgte og skal nyde Evighedens Glæder, som aldrig skulle faa Ende.

I en anden gammel Beretning (af Melito, Biskop af Sardes), hedder det, at Legemet hensattes i Paradiset og Sjælen i Himlen, i Gud Faders Skatkammer. I hvert Fald er der egentlig Tale om to Optagelser i Himlen, dels Sjælens, i Dødsøjeblikket, dels Legemets, efter at det var jordet. Det er vel ikke rimeligt at antage, at disse to Fortællinger oprindelig ere fremstaaede ganske samtidig. Den første handler jo i det væsentlige blot om, hvad den fromme Indbildningskraft kan forestille sig ved enhver Kristens Død, nemlig at Kristus, idet Sjælen skilles fra Legemet, modtager Sjælen — kun fremtræder Forestillingen her, hvor det gælder Maria, med større Klarhed og Festlighed, og Gud viser sin Moder den særlige Naade paa underfuld Vis at forsamle hendes Venner om hendes Dødsleje. Det andet Led af Fortællingen derimod: at det begravede Legeme, kort efter Døden og længe før Dommedag, optages i Himlen, ser ud, som om det var kommet til bagefter, ifølge en Analogi med Kristi Opstandelse og Himmelfart. Man kunde og vilde ikke tænke sig Marias hellige Legeme overgivet til Kødets almindelige Forkrænkelighed. Men paa den anden Side kom man ind i vanskelige indbyrdes Modsigelser mellem Beretningens to Led. Er Marias Legeme, naar det føres fra Sarkofagen op til Himlen, levende eller dødt? Kunsten fremstiller det hyppigst som levende; men da bliver der for Tanken egentlig to Marier: dels hendes Sjæl, der fremstilles i legemlig Skikkelse, dels hendes Legeme, der fremstilles levendegjort og besjælet.

Marias Himmelfart er egentlig hendes Legemes Opstandelse. Det er en for den katholske Kirke fra ældgamle Tider meget vigtig Forestilling; men den er strængt taget ikke ophøjet til Dogme, men gælder kun for en »from Antagelse« (pia sententia).

I et enkelt gammelt Kunstværk, som foreløbig staar meget isoleret blandt Fremstillingerne af disse Legender, have vi netop en Gengivelse af Marias Legemes Opstandelse og Himmelfart. Det er en Fresco i Underkirken af S. Clemente i Rom, hidrørende fra det 9. Aarhundrede. Maria ses der i oprejst Stilling med udbredte Arme og fremad- eller vel rettere: opad-vendte Haandflader, Hovedet vendt lidt

til Siden og bøjet lidt tilbage. Det ser omtrent ud som en raa og ubehjælpsom Kunsts Skizze til den Figur, som Tizian gennemførte 5—600 Aar senere; og det er ikke umuligt, at Figurens Stilling ogsaa har havt Forbilleder i den antike Kunst: den minder jo om det tidligere anførte Sted i Ciceros De consolatione. Under Marias Figur har Vægmaleriet i S. Clemente lidt Skade, idet Muren er gennembrudt. Man kan skønne, at hendes aabne Sarkofag har været malet der, hvor Hullet i Muren er; men det kan ikke afgøres med fuld Sikkerhed, om hun er fremstillet staaende eller svævende; jeg antager det dog for rimeligt, at hun svæver. Udenom Sarkofagen staa Apostlene og skue med Ærefrygt op efter hendes Himmelfart. Foroven troner Kristus i en oval Glorie, omgiven af Engle.

Men forresten er i den ældre Middelalder Marias Død et meget hyppigere fremstillet Æmne end hendes Himmelfart. Det forefindes i en stor Mængde af Exemplarer allevegne saavel i den byzantinske som i den vesterlandske Kunst. I den græske Kirke føre disse Billeder Navn af »Kimisis« ɔ: den hellige Jomfrues Hensoven; i den latinske Kirke kaldes de *Transitus B. Mariæ Virginis* ɔ: den hellige Jomfrues Hedengang. Det er ikke slaviske Kopier det ene efter det andet: der findes tidt Afvigelser, som kunne være mærkelige, men som det ikke her er Stedet at udvikle; i det væsentlige ligger der dog en enkelt nedarvet Type til Grund for den store Mængde af Billeder. Man ser Maria liggende paa Dødssengen, efter at hun har draget det sidste Suk; Apostlene omgive sørgende hendes Leje; de have udført Dødsceremonierne og holde Bogen, Kerten, Vievandskosten, Røgelsekarret; undertiden ere ogsaa de himmelske Hærskarer nærværende. Og i Midten af Billedet, bag Sengen, staar Kristus, bærende paa Armen Marias Sjæl, fremstillet som en Barnefigur (eller en Miniaturskikkelse), ganske let indhyllet. Der forekommer ogsaa Exempler paa, at Kristus rækker Sjælen til en Engel, som aabenbarer sig ovenfra. Der er ved hele denne Forestilling noget naivt og roligt, som minder om gamle atheniensiske Vasebilleder af den afdøde paa Ligbaaren, omgiven af klagende Figurer (Prothesis), men tillige — ved Forholdet mellem Kristus og Sjælen — noget varmere og trøsterigere end i de antike Billeder.

Det følger af Grundtanken i hele denne Forestilling, at den Figur, som her nærmest repræsenterer Maria, nemlig Sjælen, er opfattet — vel som levende, men dog som aldeles passiv. Det fromme og trøstelige ved Tanken ligger netop i, at Sjælen er overgivet som det spæde Barn i Hænderne paa Gud, der gør med den, hvad han vil, uden at den selv giver nogen Villie til Kende.

Dette er langt fra den eneste Sammenhæng, hvori Middelalderens Kunst fremstiller Sjælen som en egen og selvstændig lille Figur i Modsætning til Legemet, der fremstilles paa samme Billede. Og da denne Fremstillingsmaade har megen Betydning for den rette Opfattelse a

Middelalderens Kunst i det hele og altsaa ogsaa af det særlige Æmne, vi her studere, udbeder jeg mig Læserens Taalmodighed for en lille Digression om den.

Ligesom Marias Sjæl afbildes undertiden Helgeners og Martyrers, der bæres til Himlen af Engle. Men mest oplysende er maaske den Maade, hvorpaa Sjælen er fremstillet paa det store Frescobillede af »Dødens Triumf« i Campo Santo i Pisa (omtrent fra Midten af det 14. Aarhundrede). Der ser man Englene og Djævlene hale Sjælene ud gennem Munden af de dødes Legemer for derefter at flyve afsted med dem til Himmerig eller til Helvede. Da Sjælen, anskuet som Figur, tænkes at have Plads inden i Legemet, er den naturligvis meget mindre end dette: en lille, ganske nøgen Skikkelse, dog noget forskellig karakteriseret efter de forskellige Legemer: de afdøde gejstliges Sjæle ere kronragede, Kvindernes Sjæle have Form af voxne og udviklede Kvindeskikkelser. Ogsaa paa Billeder af Dommedag ser man hyppig Sjælene som smaa, nøgne Skikkelser: de vejes paa St. Michaels Vægt, og naar de ere fundne retfærdige, bæres eller ledes de af Englene ind i Himmerig til Abrahams Skød. Fader Abraham er da selv fremstillet som en hyggelig gammel Bedstefader, der holder alle de smaa Sjæle foran sig i en stor Pose, som han danner af sit Klædebon. Paa Billeder af Skabelsen ser man Gud rækkende Sjælen som en lille, nøgen Figur hen mod Mennesket, han har dannet, og som staar foran ham (Mosaikerne i Forhallen af S. Marco i Venedig)*.

Der forekommer noget lignende allerede i Oldtidens Kunst. Ægypterne fremstille f. Ex. Sjælen som en Fugl med Menneskehoved, flagrende med Livets Symbol over det døde Legeme, der ligger som Mumie paa Baaren: det er et symbolsk Udtryk for, hvad vi kalde Legemets Opstandelse. Beslægtede Forestillinger ere gaaede over i græsk Kunst (Sirenen). Paa ældre græske Vasebilleder ser man ogsaa Sjælene af faldne Helte, hvis Legemer ere stedte til Jorden, ilende frem gennem Luften som smaa rustede Krigerskikkelser med Vinger paa Ryggen. Men i den højere græske Kunst forekommer dog næppe en saadan Fremstilling af Sjælen som selvstændig menneskelig Figur. Den egner sig overhovedet ikke for en højt udviklet Kunst: ogsaa Renæssancen skiller sig ligesom Antiken af med den Slags Forestillinger. Det er jo nemlig en Barnagtighed saaledes at tænke sig Sjælen som en anden Figur inden i Legemet eller ved Siden af det, i Lighed med det, man

* Det store Klippe-Relief paa Externstein i Westphalen (Begyndelsen af 12. Aarh.) maa efter min Mening tydes i Analogi med Billederne af Marias Død: Kristus tænkt som Verdens Herre og Frelser aabenbarer sig over Korset og modtager sin egen (den døde Kristus's) Sjæl, som han bærer paa Armen. Det falder haardt for vor Tid at gaa ind paa en saadan Tankegang; men den er i Virkeligheden ingenlunde uforklarlig, naar man erindrer, hvor spidsfindig Middelalderens Dogmatik kunde være, paa samme Tid som dens kunstneriske Udtryksmaade var saa naiv og kejtet.

kalder »Sjælen« i en Pennepose. En livlig og barnlig Fantasi har en Tilbøjelighed til at se alt muligt som en levende Skikkelse (at »antropomorfisere«, »personificere«): end ikke det ved Mennesket selv, som ikke kan ses, det usanselige, det »indre« Menneske undgaar at blive Genstand for denne Tilbøjelighed. Trangen til at personificere behersker desuden alle populære Forestillinger og har sat sit Spor i talløse sproglige Udtryk, der atter behersker Tanken. Heller ikke Filosoferne kunne frigøre sig herfor: Platon taler (i Gorgias) om Legemet som et Hylster for Sjælen, der fjernes ved Døden, saaledes at den nøgne Sjæl bliver synlig; og i den ældre kristelige Filosofi læres der fra nogle Sider, at Sjælen egentlig er af materiel Natur, og at den, indesluttet i Legemet og virksom i det, nødvendig selv maa have Udstrækning i Rummet og legemlig Tilværelse*. Og vi kunne være overbeviste om, at der bestandig er og bestandig vil blive noget tilbage af denne Opfattelse. Det er ikke saa let og vil maaske aldrig lykkes helt for Menneskene at afholde Indbildningskraften fra at indblande sig paa Tankens Omraader. Og overalt, hvor Indbildningskraften giver sig af med Sjælens Begreb, der vil den ogsaa betragte Sjælen som et Legeme, en lille Skikkelse. Og da Legemet ogsaa er en Skikkelse, vil Opfattelsen af Mennesket blive dualistisk.

Saa længe Kunsten forestiller sig Sagen saaledes, kan den ikke komme ud over noget dødt og maskeagtigt, hverken i Fremstilling af Sjæl eller af Legeme. Men rent anderledes gaar den sande og udviklede Kunst til Værks ved Fremstillingen af Sjælen. Vi tale f. Ex. om Leonardo da Vinci eller Rembrandt som store Sjælemalere; men naar de anskuede og fremstillede Sjælen, saa menes dermed alt andet end en lille Skikkelse, som kan trækkes ud af Legemets Mund. For deres Øjne gennemtrænger Sjælen Punkt for Punkt Legemet og kan slet ikke anskues eller forestilles som selvstændigt Væsen udenfor det. For dem er Sjælen intet andet end Legemets Udtryk; og Kunstens Opgave bliver den at gengive Legemet: dets Holdning, dets Bevægelse, dets Mine og Farve, udtryksfuldt, at faa Sjælen til at rummes i Legemet, ikke som i et dødt Foderal, men som Legemets allestedsnærværende, levende og bevægende Magt. Den samme Idé — Legemets Opstandelse —, som Ægypterne udtrykke ved at lade den flyvende Sjæl vende tilbage til det døde Legeme, idet de fremstille Sjæl og Legeme hver for sig og begge to egentlig udtryksløse, har Rembrandt, navnlig paa den store Radering af Lazari Opvækkelse, udtrykt ved at lade den døde rejse Hovedet fra Dødslejet, lade ham indaande det første Drag af Livets friske Luft og lade en ny Sitren af Liv fare hen over de stivnede Ansigtstræk som en Brise over den stille Havflade.

* Jfr. Heinrich Ritter, Geschichte der christl. Philosophie II. (1841), S. 567 ff.; Adolph Ebert, Gesch. der christl. lateinischen Litteratur (1874), S. 450 ff.

VI.

I det 12. Aarhundrede og derefter forbindes hyppig Billedet af Marias Død med Billedet af hendes Legemes Opstandelse og af hendes Kroning i Himlen. De to først nævnte Æmner anbringes f. Ex. forneden, ved Siden af hinanden, det sidstnævnte, Himmelkroningen, øverst som Billedet af det Maal, de andre lede hen til. Hendes Legemes Opstandelse fremstilles foreløbig for det meste saaledes, at man ser Maria endnu i liggende Stilling paa Ligbaaren eller i Sarkofagen; da svæver eller træder Kristus hen til Liget og byder det at vaagne til Liv, eller tager det ligefrem i Haanden eller om Armen for at hjælpe det til at rejse sig. Exempler herpaa ere et Tympanon-Relief over den vestlige Indgang paa Notre Dame i Paris (c. 1200) eller et Vægmaleri af Taddeo Bartoli i Palazzo Publico i Siena (Beg. af 15. Aarh.). Paa begge disse Billeder, ligesom overhovedet i Middelalderens Fremstillinger af slige Æmner, er Udtrykket af det sjælelige i høj Grad tilbageholdent, og Mariaskikkelsen, der endnu liggende hjælpes op, er ganske passiv; paa Relieffet i Paris er hun endog næppe endnu vakt op fra Døden.

I den senere Middelalder, omtrent fra 1350 at regne, og især i Italiens Kunst, faar imidlertid det sidst omtalte Æmne, Genopvækkelsen af Marias Legeme, mere og mere Overhaand over Fremstillingen af hendes Død. Og det er da en helt ny Billedtype, ikke alene en Opvækkelse af Marias Legeme, men en virkelig Himmelfart. Man ser hende nemlig svævende, hyppigst tronende, oven over Sarkofagen, paa Vej mellem Jord og Himmel. Figuren fremstilles i Forhold til Omgivelserne i stor Maalestok og fremhæves i det hele mere end nogen anden Skikkelse af kirkelig Kunst. Den faar en Plads, hvor den i særlig Grad bliver Maalet for alles Blikke: paa Højalteret eller lige for Enden af Kirkerummet; paa mindre, portative Altere fremstilles Marias Himmelfart i det øverste, gavlagtige Felt over en hel Række Billeder af Kristi og Marias Liv; i Renæssancetiden males Assuntaskikkelsen paa Kuppelfladen over Korsskæringen, mod Øst. Thi Marias Optagelse i Himlen er Billedet paa Livets Maal, den gode Ende paa det hele. Den himmelfarende Maria *(»Assunta«)* er en Repræsentant for alle kristne Menneskers Saliggørelse, hun anraabes som »Himlens straalende Port« *(»fulgida porta coeli, o mater alma Christi«)**. I en Prædiken fra omtrent Aar 1200 paa Marias Himmelfartsdag hedder det: Vi skulle ære hendes Ophøjelse, idet vi bede, at vi ved hendes Mellemkomst

* Saaledes i en Indskrift til selve Himmelfartsbilledet paa det prægtige Alterskab i Briefkapelle i Mariakirken i Lübeck (1518). Udtrykket synes taget af en Hymne (Daniel, Thesaurus hymnol. V, 252, 496), hvor Maria tiltales som porta perpetuæ lucis fulgida, med Hensyn til hendes Undfangelse (idet der med perpetua lux menes Kristus). Men Indskriften i Lübeck er et Bevis for, at Udtrykket er overført paa Himmelfarten.

maa fortjene at henføres til den samme Herlighed og Salighed, som hun paa denne Dag er gaaet ind til*.

Medens Maria ellers i sin Forherligelse fremstilles med det lille Jesusbarn paa Skødet eller paa Armen, er hun som Assunta selvfølgelig alene: i dette Moment gælder Forherligelsen kun hende. Regelmæssig skal da den tomme Sarkofag, omgiven af Apostlene, ses forneden og Gud Fader eller Kristus foroven. Men disse Figurer kunne udelades, i alt Fald Apostlene, eller disse kunne erstattes af andre hellige Skikkelser, der ikke høre nøjere med til denne Begivenhed, som Legenden fortæller den. Undertiden synes man at være noget i Tvivl, om Mariafiguren da ogsaa bør kaldes en Assunta eller f. Ex. blot »*Maria in Gloria*«; men naar man tager i Betragtning, at Helgenskikkelser jo hvert Øjeblik indføres i Kunstværker som Vidner til allehaande hellige Begivenheder uden nøjere at vedkomme dem, men blot ifølge stedlige eller personlige Hensyn, saa kan man næppe have Betænkelighed ved ogsaa i disse Tilfælde at opfatte Billedet som en Fremstilling af Marias Himmelfart. Fra de gamle Kunstnere selv vil man overhovedet næppe kunne vente meget præcise Distinktioner. Kun i ét Motiv foruden Assuntaen fremtræder den voxne Mariaskikkelse alene, nemlig i Synet i Johannes' Aabenbaring Cap. 12: »en Kvinde, klædt med Solen, og Maanen under hendes Fødder, og paa hendes Hoved en Krone af 12 Stjerner«; det er ved de angivne Attributer let at kende fra Himmelfarten og forekommer i Middelalderen meget sjældnere end denne (og er maaske ikke altid holdt ude fra den).

Den almindelig forekommende Assunta-Type i Italiens, navnlig Mellemitaliens, Kunst i den senere Middelalder, der ogsaa — som vi skulle se — fortsætter sig, om end med Ændringer, i Renæssancetiden, har især havt sit Centrum i Skolen i Siena. Den er overordentlig simpel. Maria sidder paa sin Trone, der svæver i Luften midt i Billedet: hendes Skikkelse holder sig ganske symmetrisk og frontalt og vender lige frem mod Beskueren; Hænderne ere foldede (sammenlagte) foran Midten af Brystet med Fingerspidserne opad; Ansigt og Blik ere vendte aldeles lige frem. Men saa simpelt som dette ser ud, er det alligevel fuldt af Modsigelser. Hvorledes falder man paa at lade en Skikkelse, der skal svæve opad gennem Luften, tillige sidde paa en Stol, tilmed paa en saa tung Tronstol? At Maria svæver, er her aldeles ikke udtrykt i hendes Figurs Holdning og Stilling, der er ganske passiv: hun bæres op gennem Luften som ved en Elevator. Tronen, eller rettere sagt: den mandelformede Glorie, hvori den er indfattet, løftes fra begge Sider opad af flyvende Engle, som om Gloriens Rand var en materiel og solid Ramme, hvori Tronen var fastgjort; paa Relieffer ser det undertiden ud, som om Glorien var Randen af et aflangt Trug.

* Migne, Patrologia Latina CCXI, 1855. Absalonis abb. Sprinkirsbacensis sermones festivales.

Englene kunne være yndige, og den dekorative Anordning af det hele kan være meget virkningsfuld; men den mekaniske Indretning af Tronen og Glorien tager sig saa naiv ud som en Molbohistorie. Hvortil overhovedet denne Trone, der atter har gjort de øvrige mekaniske Foranstaltninger nødvendige? Meningen er aabenbart, at man ved Forestillingen om Marias Himmelfart ikke har villet slippe af Syne, at hun her paa Jorden er som en Dronning for den kristne Kirke og Menighed, og at hun atter i Himlen skal have en Dronnings Plads ved sin guddommelige Søns Side. Hun skal altsaa ogsaa i dette Moment fremstilles som Genstand for Tilbedelse — paa en lignende Maade som Hera og Demeter tronede i deres Templer; det kan overhovedet ikke nægtes, at der i den Betydning, som den store Assuntafigur har i Middelalderens italienske Kirker, er et Minde om det kristnede italienske Folks Slægtskab med Oldtidens hedenske. Men imod denne Aand stride atter Marias foldede Hænder, der betegne hende som tilbedende: om hun end selv er Genstand for Religion, saa er hun dog ikke Gud, men kun Guds menneskelige Tjenerinde, og som saadan Repræsentant for de kristne Mennesker. Derved antydes ogsaa noget aktivt og spontant i hendes Skikkelse; og dog ere disse foldede Hænder jo kun et udvortes, ceremonielt, rituelt Tegn paa Tilbedelse: af Udtryk i Ordets egentlige og levende Betydning er der egentlig slet intet, hverken i hendes Holdning eller i hendes Ansigts Mine.

Mærkeligt er det, at Middelalderens Kunst snarere kan udtrykke den himmelsvævende Bevægelse i andre Skikkelser, som staa under Maria i kirkelig Rang og Værdighed. Medens man næppe vil finde nogen Maria i frit svævende Stilling før det 16. Aarhundrede, har allerede Giotto i Capella Bardi i Sta. Croce i Florents malet Franciscus svævende i Glorien over sit Dødsleje: hans Hoved og Blik er vendt noget opad, og Hænderne ere udbredte, løftede til Siderne med Haandfladerne udad. Sligt er i Middelalderens Kunst en ren Undtagelse; men det er dog ikke det eneste Sted, hvor Giotto viser sig at være et Par Aarhundreder forud for sin Tid.

Imidlertid bliver Maria i den middelalderlige Type meget mere gjort gældende som en Slags Gudinde. Hendes Ophøjethed har intet virkeligt Udtryk; der er intet, som taler fra hendes Skikkelse som Menneske til Menneske. Man maa have dens Mening udtrykt andetsteds fra og finder den maaske skønnest i et Digt af Jacopone da Todi, der netop handler om Marias Himmelfart*:

Lad glade Sange, søde Melodier
Os alle vi den yndige Maria.

* Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (Berlin 1885) p. 226.

Digteren skildrer derefter, hvorledes hele Himlen bereder sig til Fest for at modtage hende:

Da var af alle Kor du helt omringet,
Grebet af søden Sang og løftet opad;
Til Siden af din Søn og paa hans Trone
De satte dig som Evigheds Gudinde.

Maria søde, hjertemilde, fromme,
Med Tak lovprist af Himlens høje Skarer!
Hvo dig forgætter, har forfejlet Vejen
Til op at naa paa Salmesangens Vinger.

Legenden var imidlertid groet videre: den Paastand, at ikke alene Marias Sjæl var kommet til Gud, men at ogsaa hendes Legeme var opvakt af Graven og faret til Himmels, var jo dristig og trængte til Bekræftelse. »Skal jeg sige« — spørger den ovenanførte Prædikant — »at hun er ophøjet med sit Legeme eller uden det? Jeg siger med Sandhed: med sit Legeme; thi om jeg end heri skulde tage fejl, saa er Fejlen i og for sig mig kær«. Man ser heraf, at Beviser for Sagen dog altid vilde være meget velkomne. Nu paastod Legenden, at Beviset skulde være givet derved, at Thomas, den slemme Tvivler blandt Apostlene, ogsaa havde tvivlet om Sandheden af Marias Himmelfart (ligesom fordum om Kristi Opstandelse), men at hans Tvivl var bleven gjort til Skamme ved, at Maria fra sin Himmel havde ladet sit Bælte dale ned til ham. Og denne Relikvie forefandtes endnu: den opbevaredes — og opbevares endnu den Dag i Dag — i Domkirken i Prato, hvorhen den i det 11. Aarhundrede skal være bragt fra Palæstina. Den forevises Aar for Aar paa Marias Himmelfartsdag: enhver kan se den med sine Øjne og, hvis han faar Lov dertil, tage paa den med sine Hænder — kan der tænkes noget uomstødeligere Bevis for, at Maria virkelig er faret til Himmels?

Fra det 14. Aarhundrede at regne blive Hentydninger til denne Historie meget almindelige i den italienske Kunsts Fremstillinger af Marias Himmelfart; og disse kaldes da hyppig *Madonna della Cintola.* Som ældre og udmærkede Exemplarer af denne Slags Billeder kunne nævnes *Andrea Orcagnas* ædle Relief paa Bagsiden af Alteret i Or San Micchele (Fig. 48, dateret 1359) og det deraf noget paavirkede, endnu skønnere Relief (af *Nanni d'Antonio di Banco?* 1414) over den nordre Sideportal af Domkirken i Florents; fremdeles *Filippo Lippis* berømte, forresten meget ødelagte Fresco i Domkirken i Spoleto. Fra Renæssancens højeste Udvikling kan anføres *Soddomas* Maleri i Oratorio di S. Bernardino i Siena og *Tizians* i Domkirken i Verona, der er ganske forskelligt fra hans store Altertavle i Venedig. I Billeder af Madonna della Cintola er Marias Hoved bøjet nedad til Siden, idet hendes Opmærksomhed er rettet mod den knælende Apostel, til hvem hun lader

Bæltet glide ned. Det er virkelig Billeder af Himmelfarten; men i det opadvendte Udtryks Udviklingshistorie ere disse Malerier ligesom indesluttede i en Parenthes, der foreløbig snarere betegner et Tilbageskridt end et Fremskridt. Der gives dog ogsaa Billeder, i hvilke man vel forneden ser Thomas med Bæltet, medens Maria er fremstillet uden mindste Hentydning dertil i den tidligere beskrevne, symmetrisk tronende Stilling med foldede Hænder og fremadvendt Aasyn. Om man rettelig bør benævne ogsaa saadanne Billeder »Madonna della Cintola«, er jo ikke noget væsentligt Spørgsmaal; derimod er Forskellen mellem den fuldkommen symmetriske Holdning og den friere Bevægelse fra vort Synspunkt en meget væsentlig Sag.

Fig. 48. Orcagna: Relief fra Alteret i Or San Micchele, Florents.

VII.

Den store Udvikling i det 15. Aarhundredes Kunst i Italien (Renæssancen) kommer naturligvis Assunta-Skikkelsen ligesom alle andre til Gode. Man bibeholder vel den gamle Type; men Former og Foldekast blive bedre studerede, den stive og symmetriske Stilling bliver lidt friere og naturligere, og Madonna sidder for det meste ikke længer paa en Tronstol, men paa Skyer. Dog varer det forholdsvis længe, inden Motivet udvikles til den Konsekvens, at Aasyn og Blik skulle vende opad.

Et temmelig tidligt Exempel paa en Renæssance-Assunta er *Donatellos* Relief paa Kardinal Brancaccios Gravmæle i S. Angelo a Nilo i

Neapel (1425—27). Her sidder Maria paa en lettere Stol, omgiven af Skyer og jubilerende Engle. Det kan være, at det skyldes en mere tilfældig Grund — nemlig at Billedet har sin største Udstrækning i Bredden —, at Maria her ikke længer ses forfra, men halvt fra Siden; men Ændringen er ret væsentlig, idet Skikkelsen saaledes ikke henvender sig lige til Beskueren, hvorved Relieffet kommer til at give en mere episk Fortælling om, hvad der foregaar med Maria. Man faar ogsaa det Indtryk, at hendes Fart gaar mere vandret eller skraat end lige opad: i hendes Aasyn er der endnu ikke det mindste opadvendte. Skikkelsen er just ikke karakteriseret som ungdommelig, og dens Udtryk er noget ængsteligt, som om hun var bange for denne Luftsejlads gennem Skyerne, men dog tillige fuld af inderlig Tro og Hengivenhed i Guds Villie. Og dette har faaet et virkelig sjæleligt Udtryk, som er fremmed for de ældre Figurer, men endnu kun ytrer sig i ganske fine Forandringer af den nedarvede Type: at Hovedet hælder lidt til Siden, at de foldede Hænders Fingerspidser berøre Siden af Hagen. Saa nænsomt tog denne store Gennembrudskunstner paa det overleverede. Andre Steder, som i Siena, hvor Typen jo især havde hjemme, gik Udviklingen endnu langsommere. Der malede, omtrent ved Midten af Aarhundredet, *Sassetta (Stefano di Giovanni)* den store, prægtige, i Forgyldning luende Altertavle, som nu findes i Berliner-Galleriet (Nr. 1122)*, hvor den tronende Maria endnu ses aldeles stiv og frontal paa Middelalderens Vis — kun med en enkelt, ganske lille, men rigtignok meget betydningsfuld Afvigelse fra det gamle, nemlig at Blikket — det vil sige selve Øjnene, men ellers ikke Ansigtet — er løftet en lille Kende i Vejret, ligesom med Udtryk af Forventning. Fremskridtet bestaar i Antydningen af det subjektive: hun føres ikke alene opad, men hun har tillige en indre Bevidsthed derom, en Følelse derved — dog er hun endnu aldeles passiv. Det var en Erobring for Kunsten; men man maa blot ikke tro, at Sejren dermed var vundet. Paa den store Altertavle af *Matteo di Giovanni* fra Siena i National Gallery i London (Nr. 1155), som dog ellers bærer Præg af en senere Tid og en modnere Udvikling, er Assuntafigurens Blik og Aasyn aldeles ikke vendt opad. Det samme gælder om et fortræffeligt, stort Relief af glasseret Terrakotta, af *Andrea della Robbia*, nu i Pinakotheket i Citta di Castello — endnu den gamle Type, kun med Hovedet hældende lidt til Siden. Udtrykket i dette moderlige Hoved gælder mindre Himlen end hendes trofaste paa Jorden (uden at der forresten er nogen Hentydning til Thomas og Bæltet).

Men Exemplerne, som kunne fremdrages fra italienske Kirker og Gallerier, ere nu for denne Periodes Vedkommende saa hyppige, at vi for Læserens Skyld maa være meget sparsomme med at anføre dem, uagtet de tidt kunne være fortrinlige Kunstværker.

* Desværre har dette Maleri i de senere Aar ikke været fremhængt i Galleriet.

Det er først lige henimod Slutningen af det 15. Aarhundrede, at det opadvendte Udtryk i dets religiøse Betydning bliver ret hyppigt i den italienske Kunst. Nu først fandt den Aandsretning, der egentlig havde været ejendommelig for Middelalderen, sit Udtryk i den menneskelige Skikkelses Mimik. Det var de mellemitalienske Skoler af den

Fig. 49. Perugino: Madonnas Himmelfart. Brudstykke. Akademiet, Florents.

mere sentimentale Retning, som mest fremdrog det: blandt enkelte Kunstnere kunne vel især fremhæves Perugino og Francia. Det fremstilles i Begyndelsen i en vis ængstelig Aand; man faar et stærkt Indtryk af, at det jordfødte Menneske føler en uendelig Afstand mellem sig selv og Himlen — en Afstand, som det ikke ved egne Kræfter formaar at overskride: den samme Magt, der drager Hu og Tanke op til Himlen, trykker den atter tilbage. I denne Aand malede *Perugino* Aar 1500 en himmelfarende Maria (med Helgener forneden) paa sin Altertavle til Valombrosa, nu i Akademiet i Florents (Fig. 49). Det er nu som før den tronende Figur med de foldede Hænder, men nu kun med stærkt opadvendt Blik og Aasyn, unægtelig noget genert og tvungent i legemlig Henseende, eftersom Gud Fader, som hun ser op til, befinder sig i Glorien lige over hendes Hoved; og i aandelig Henseende ikke uden Affek-

tation, der jo ikke sjælden indfinder sig hos Perugino, naar hans ægte og skønne Følelse svigter.

Men i denne Periode, Overgangen fra den tidlige Renæssance til Højrenæssancen, indtræder den staaende Assuntatype forholdsvis hyppigere i den siddendes Sted. Saaledes f. Ex. atter paa en Altertavle af *Perugino* i et Sidekapel til Sta. Annunziata i Florents: Maria staar med Hænderne lagte krydsvis over Brystet og med opadvendt Aasyn. Her kan ogsaa mindes om *Domenico Ghirlandajos* Fresco i Sta. Maria Novellas Kor (1490), hvor Maria ses staaende med sammenlagte Hænder. Udtrykkets nye Retning opad og dets ældre Retning lige ud afvexle med hinanden endnu et langt Stykke ind i det sextende Aarhundrede. Det fuldendteste Resultat, som Kunsten i Mellemitalien naaede til ved egne Kræfter i Udviklingen af den staaende Assunta-Type, er vel *Fra Bartolommeos** Maleri i Berliner-Galleriet (Nr. 249). Og dog er Udtrykket her ængsteligt nok. Det er tydeligt at se, hvorledes Maleren er gaaet ud fra den gamle, rituelle Stilling af de foldede, sammenlagte Hænder. Maria har for et Øjeblik siden staaet med foldede Hænder; men idet hun nu ser opad mod Himlens Herlighed, fjerner hun dem uvilkaarlig lidt fra hinanden med et barnligt, naivt-enfoldigt Udtryk af Undren og Overraskelse. Figuren er malet omtrent 1514.

Nu var overhovedet den Tid kommen, da Kunsten i Stedet for de gamle, rituelle Stillinger af Hænder og Arme (de sammenlagte Hænder, eller undtagelsesvis de krydslagte Arme foran Brystet) gennemførte friere, mere indenfra følte Stillinger; og dette var det sidste Skridt i Retning af Figurens Frigørelse. Men underligt nok bibeholdtes i Florents og det øvrige Mellemitalien dog overvejende den siddende Stilling i Assuntafiguren — aabenbart ifølge gammel Tradition. Den kan ganske vist behandles og bliver ogsaa virkelig behandlet fuldkomment frit og naturligt; men den egner sig — som vi senere skulle omtale — næppe saa godt for dette Æmne som den staaende. Som den første helt frigjorte siddende Assuntaskikkelse tror jeg, at man kan nævne den, der er malet al fresco i Forgaarden til Sta. Annunziata i Florents; Billedet maa antages at være paabegyndt 1515 af *Andrea del Sarto* og fuldført af Pontormo**; det er i andre Henseender ikke noget fremragende Maleri. Madonna sidder her paa Skyerne, med Blik og Aasyn opad til sin venstre Side, og venstre Haand løftet i samme Retning, med Haandfladen aaben udad; højre Haand sænket til Siden med en sekunderende Bevægelse. Udtrykket er Glæde, en overrasket Undren over al den Herlighed, som aabenbarer sig for hendes Blik. — Kunsthistorien har — ligesom al anden Historie — sine Tilfældigheder, hvortil ogsaa hører en Fordeling af Kunstens Opgaver, som undertiden staar i et urimeligt

* Maleriet er gjort færdigt af Mariotto Albertinelli; men Assuntafiguren maa aldeles henføres til Bartolommeo.

** Crowe & Cavalcaselle, Geschichte der ital. Mahlerei, IV, II, p. 563.

Forhold til de Kunstneres Anlæg, i hvis Lod de falde. Hvorfor vilde f. Ex. Skæbnen det saaledes, at Rafael aldrig kom til at male en Assunta — hvad kunde man ikke have ventet deraf? — og at Andrea del Sarto kom til at male 3—4, skønt dette Æmne med dets stærke aandelige Sving og dets lyriske Ild egentlig kun lidet stemmede med hans Køligh-

Fig. 50. Correggio: Studie til Marias Himmelfart i Domkirken i Parma. Tegning. Chatsworth.

ed i Følelsen og hans Mangel paa aandeligt Mod? Han viser os da ogsaa det Særsyn, at en Assunta (Galeria Pitti, Nr. 225), malet paa Højdepunktet af Renæssancens Udvikling, med alt hans beundringsværdige, uovergaaelige Herredømme over Form og Farve, helt frigjort og fuldbaarent i alt det legemlige, dog egentlig slet ikke er andet end en Gentagelse af den gamle, middelalderlige, tronende Type med foldede Hænder og lige fremad skuende, udtrykstomt Blik. Og det passer sig maaske endda bedre for ham, efter at han var kommet ud over Ungdomsaarene, at tage Sagen paa denne simple og rolige Maade end — som han har gjort i de to andre Assunta'er i Palazzo Pitti, malede i hans sidste Leveaar — at forsøge sig i det opadvendte Udtryk, der dog hos ham har noget mørkt og »maanekoldt«, som om det egentlig ikke kom hans personlige Følelse ved, men kun blev taget med, fordi det nu allerede var blevet kunstnerisk Skik at lade Maria se opad ved denne Lejlighed.

Langt mere indre Kald til at fremstille dette Æmne havde *Correggio*, og ham blev det overdraget at male det i Kathedralens Kuppel i Parma, da han stod paa Højden af sin kunstneriske Udvikling (1526—1530). Han malede her paa mellemitaliensk Vis Maria siddende paa Skyer; ja, idet hun ved at se Himlens aabne Herlighed og Sønnen, der styrter hende i Møde, vender sig om og bøjer sig stærkt tilbage, nærmer hendes Stilling sig næsten til den liggende. Armene slaar hun i over-

vættes Fryd og Længsel langt ud til Siderne (Fig. 50). Vi have ovenfor omtalt, at Malerne af det foregaaende Slægtled i deres Behandling af det opadvendte Udtryk fremhævede Bevidstheden om den uendelige Afstand mellem Jord og Himmel; nu er Følelsen bleven langt fortroligere med Himlens umiddelbare Nærhed, og Fantasien færdes med Lethed paa det næstøverste Trin af Himmelstigen, hvor Salighedens Jubel allerede overdøver alle Jordens Røster. Dette gælder om ingen mere end om Correggio; og uagtet det kommer frem i mange af hans Figurer, dog i ingen mere end i hans Assunta i Parma. Denne Fart, denne uhemmede Flugt lige ind i den syvende Himmel — det var netop noget for ham. For rigtig at rive Beskueren med ind i den hellige Begivenhed, han maler højt oppe paa Kuplens Flade, fremstiller han den jo som om den i Virkeligheden foregik deroppe i Kuplen, og som den af en Beskuer vilde ses nede fra Kirkens Gulv, hvorved altsaa alle Figurerne, ogsaa Madonnas, blive sete noget nedenfra *(al di sotto in sù)*. Ansigtet ses helt i Forkortning fra Hagen, det ene Knæ skyder sig op foran Brystet. Derved faar det desmere Udseende af, at Maria ligger mellem Skyerne som mellem Puder i en Seng. Den hele Fremstillingsmaade bidrager just ikke til Indtrykket af Værdighed, eller hvad man kalder »Holdning« i Figuren; men den opnaar, hvad der er Meningen med den, nemlig den højeste Grad af Illusion: enhver af os, som ser Maleriet, er selv med til Begivenheden.

VIII.

I den nordøstlige Del af Italien, Venedig og de omliggende Provinser, i hvilke den byzantinske Kunst havde mere Indflydelse i Middelalderen end den mellemitalienske, spillede den store, tronende Figur af den himmelfarende Maria langt fra en saadan Rolle som i Florents og Siena, skønt der dog gives Exempler paa, at den ogsaa her er fremstillet paa lignende Maade. Et meget vigtigt Stade i Udviklingen i disse Egne betegnes af en Fresco af *Andrea Mantegna* fra hans tidligere Tid (mellem 1450 og 1460). I det samme Kapel i Eremitani-Kirken i Padua, hvor han og hans Fæller af Francesco Squarcione's Skole have malet den hellige Jakobs og den hellige Kristoffers Legender paa Sidevæggene, har han* paa Endevæggen malet Marias Himmelfart, et forholdsvis højt og smalt Maleri, anbragt mellem to Vinduer, hvorfor det unægtelig ikke ses i den bedste Belysning. Forneden ser man Apostlene, der staaende se op efter den svævende Maria. Hun staar paa Skyerne indenfor den mandelformede Glorie, omgiven af mange smaa Englebørn,

* At Mantegna er den af Squarciones Elever, som har malet Assuntabilledet i Kapellet, gælder ikke allevegne for en afgjort Sag. Mig forekommer det dog, at hans Behandling er let genkendelig, ogsaa hans ejendommelige Figurperspektiv i Apostelgruppen forneden.

muntert og festlig paa den paduanske Skoles Vis. Hun staar oprejst, fremstillet lige forfra, med Hovedet noget tilbagebøjet og Blikket opadvendt, Munden lidt aaben og Armene bøjede ud til Siderne med opadtil aabne Haandflader. Den her beskrevne Stilling har nogen Lighed med Assuntafigurens i den gamle Fresco i Underkirken i S. Clemente i Rom: ellers tvivler jeg om, at man vil finde noget tilsvarende til den i Middelalderens eller Renæssancens ældre Kunst i Mellemitalien. Det er aabenbart, at Mantegna har modtaget Motivet gennem Traditionen om den gamle kristelige Adorantstilling, i hvilken den tilbedende staar med løftede eller til Siderne udbredte Hænder, med opad vendte eller lige fremad vendte Haandflader. Disse Motiver kendes allerede fra de romerske Katakombers Malerier og Sarkofagrelieffer, og de ere almindelige i byzantinsk Kunst. I saadanne Stillinger er ogsaa Madonna mangfoldige Gange fremstillet i byzantinsk-romansk Kunst, f. Ex. i Relieffer og Mosaiker i Marcuskirken i Venedig. I Padua, i Freskerne i det Indre af Domkirkens Baptisterium, havde allerede Giusto Padovano (1380) malet den himmelfarende Maria staaende oprejst, med de udad vendte Haandflader løftede i Højde med Skuldrene, Fingrene lige i Vejret. Men han havde ladet Maria se ganske lige frem, uden nogen Løftelse af Blik og Aasyn. Det nye i Mantegnas Figur bestaar netop i det opadvendte Hoved og Blik; dog faar man det Indtryk, at det Problem at male det tilbagebøjede Ansigt i Forkortning nedenfra har interesseret Mantegna nok saa meget som Udtrykkets religiøse og poetiske Indhold. Overhovedet havde denne Kunstner jo altid ganske særlig Interesse for Figurperspektiven og Forkortningen, hvad det samme Maleri ogsaa paa andre Maader vidner om. I Gennemførelsen af Marias Holdning mærker man ogsaa her en vis Ængstelighed fra Kunstnerens Side: vel er Stillingen af Benene naturlig og rigtig, idet Figuren hviler overvejende paa den ene Fod; men den strænge Symmetri, hvormed dens øverste Parti fremstiller sig, synes udmaalt og beregnet.

Padua ligger kun en ganske kort Rejse fra Venedig. Og da *Tizian* allerede 1511 malede tre Frescobilleder i La Scuola del Santo i Padua og altsaa opholdt sig der i længere Tid, kan der ikke være mindste Tvivl om, at han har kendt Mantegnas Assunta i Eremitani, som ogsaa aabenbart har ledet ham et væsentligt Skridt frem paa Vejen, dengang han 1518 malede sin store og mægtige Assunta til Frari-Kirken i Venedig (Fig. 51). Om der yderligere findes historiske Mellemled mellem Tizians Figur og den næsten 60 Aar ældre af Mantegna, Figurer, der have kunnet lede Tizians Fantasi et Stykke længer frem, er mig ikke bekendt; i hvert Fald er Forholdet mellem Mantegnas og Tizians Assuntaer overordentlig lærerigt med Hensyn til Udtrykkets Udviklingshistorie. I Grundtrækket er Holdningen vedbleven at være den samme: den staaende Stilling, de udbredte Arme, det opad bøjede Hoved. Men

hos Tizian er der intet blevet tilbage af den ængstelige Beregning og Symmetri, intet, som leder Tanken hen paa Kunstproblemet. Hans

Fig. 51. Tizian: Marias Himmelfart. Frari-Kirken, Venedig.

Følelse og Fantasi have havt Magt til ligesom med et Løvespring at sætte sig ind i, hvorledes den rene og fuldkomne Kvinde, stedet som

Maria her er, kun en kort Flugt, kun faa Øjeblikke fra Himlens forventede Salighed, naturlig vilde bevæge sin Skikkelse, ja enhver af dens Dele lige indtil Lillefingeren; og dermed har han slaaet Gnisten ud af den gamle rituelle Forestilling og faaet Illusionen helt i sin Magt.

Ja, denne Stilling er fuldt ud naturlig. Maria svæver ikke her som f. Ex. paa Rafaels Sixtinske Madonna: hun staar paa Skyen, som bærer hende opad, fast og sikkert som paa en Marmorsokkel. Miraklet angaar Skyen, paa hvilken der kan trædes saaledes, ikke Marias Holdning. Der er tilmed noget øjeblikkeligt i hendes Bevægelse: en Anelse om, hvad der venter hende, drager hendes Aasyn og Blik opad, da ser hun Gud og Himlens Herlighed deroppe, hun træder et ilsomt Skridt fremad, saa at den bageste Hæl løfter sig fra Skyens Flade, og aabner med en stormende og higende Bevægelse sine Arme og slaar Hænderne ud. Der er heri vel et Udtryk af Overraskelse og Undren ved det nye Syn ligesom i Fra Bartolommeos Assunta i Berlin; men Tizian har dog opfattet Æmnet langt dybere og væsentligere: hvad han fremfor alt har villet udtale, er Kvindehjertets mægtige Længsel og uvilkaarlige Trang til at favne, hvad hun længes efter. I Modsætning til Mantegnas endnu arkaisk stive Figur gennemfører Tizian en let og ganske naturlig spiraldrejet Bevægelse i Marias Holdning, Drejningen fremhæves desuden ved Klædebonnets hvirvlende Linier.

Det var et stort Held for Tizians Maleri, at Kunstneren ifølge sin Fødeegns Tradition var henvist til at fremstille Maria staaende og ikke paa mellemitaliensk Vis siddende. Den siddende Stilling lader mere eller mindre af Figuren være rent passivt og lader ikke ret dens nederste Halvdel være delagtig i det samme Udtryk som den øverste. Den oprejste giver mere Energi, en mægtigere Følelsesstrømning gennem Figuren som Helhed og giver denne et mere sluttet og samlet Præg. Man føler dette ved Sammenligningen mellem Tizians staaende Assunta med Correggios siddende: det pludselige Udbrud af Jubel er fuldt saa mægtigt hos Correggio; men der er i Tizians Figur en langt stærkere udtalt aktiv og personlig Villie. Og det er dette, som overhovedet gør Tizians Maleri til den ypperste Blomst af dette Motivs kunsthistoriske Udvikling, dets Fuldendelse efter Aarhundreders Forberedelse. De middelalderlige Assuntaer vare, som vi saa, ganske passive: Beskueren maatte underforstaa, at Gud lod dem vederfares den Naade at optages i Himlen; men deres egen Figur udtrykte det slet ikke: endog de foldede Hænder vare ikke mere end et rent udvortes Tegn paa deres Hjertes Tilbedelse. De vare udtryksløse; thi Udtryk fremkommer kun ved det synlige Spil af indbyrdes modstridende Kræfter, af Passivitet og Aktivitet. Det passive kommer af sig selv i enhver Menneskefigur, og paa en egen Vis ogsaa i Tizians. Han var jo nemlig den store Maler af Legemsstoffet, af Kødet, der graviterer mod Jorden. Og det mærker man ogsaa i hans Assunta, som har meget mere jordisk Legemlighed, mere »Kød og Blod«

end de ældre. Men dette overvindes af hin mægtige Stræben opad: denne Maria lader det ikke være nok med at drages af en usynlig Magt: hun vil selv, og det kan man se!

At Renæssancen her kunstnerisk har fuldbyrdet den kristelige Middelalders Hu og Tanke, at den har givet det fuldttonende Udtryk for, hvad denne vel havde ment, men ikke formaaet at udtrykke, det er aabenbart og ubestrideligt. Og da der her er Tale om Tizians og Correggios Hovedværker, som det dog ikke godt gaar an at udelukke fra Renæssancen, kan dette være en gavnlig Lære for dem, der ynde at opfatte Renæssancen som væsentlig antik og hedensk. Ja, hvis man overhovedet kan tillægge en malet Figur religiøse Egenskaber, saa maa man kalde Tizians Assunta mere personlig religiøs end Middelalderens: medens hine kunne have Betydning for dem, der forud kende Dogmet om Marias Himmelfart, taler denne — uden Sufflør — til andre, river dem med sig, gør Proselyter, om det skal være. Dette gælder om den fremstillede Figur. Et andet Spørgsmaal er det naturligvis, om den Kunstner, som har malet den, den Tidsalder, som har fremstillet den, var frommere end de ældre, om ikke dette fuldendte Udtryk for Sagen forudsætter, at den, som udtrykker den, har den noget mere paa Afstand. Man kan endog spørge, om der her ikke er kommet et Gran af noget ind i Sagen, som Middelalderen ikke har tænkt paa og ikke har villet udtrykke, selv om den evnede det, nemlig netop denne Aktivitet, denne Egenvillie, som først frigør Udtrykket. Middelalderen vilde opad — derom er der ingen Tvivl; men den lagde ikke en saadan Accent paa, at den vilde: det stemmede ikke med dens Religiøsitet.

Der er ved Tizians Assunta i Sammenligning med de ældre lidt af en himmelstormende Titanide. Det berøver den ikke Præget af det kristelige — dens Sjæl er jo idel Kærlighed, ligesom dens Skikkelse minder om en Lue i sin opadstræbende Bevægelse. Men medens f. Ex. Donatello eller Andrea della Robbia mere have havt Marias Moderkærlighed i Forhold til Menigheden for Øje, er der ved Følelsen i Tizians Figur noget mere erotisk: hun er Himlens Elskerinde.

Her blev altsaa Udviklingens Toppunkt naaet; og vi have tillige set, at det blev naaet omtrent samtidig i Venedig og i Mellemitalien. Paa det Tidspunkt, som vi her dvæle ved, trængte det opadvendte Udtryk ogsaa sejrrig igennem ved flere Opgaver: som et af de allerherligste Exempler skal jeg minde om *Rafaels* Cæcilie, der staar lyttende til den himmelske Musik, idet hun lader den jordiske fare (i Bologna, fra 1514). I kunsthistorisk Henseende er dog et andet af Rafaels Malerier endnu mere lærerigt i denne Sammenhæng, nemlig Transfigurationen, nu i Vatikanets Pinakothek. Ældre Malere som Fiesole og Giovanni Bellini havde fremstillet Kristus ved hans Forklarelse paa Bjerget staaende paa Bjergtinden, med udbredte Arme og skuende lige frem. Men da Rafael 1519 komponerede sit Maleri, lod han Kristus svæve

over Bjerget med udbredte Arme og med løftede og fremadtil aabne Hænder og med løftet Blik og Aasyn*. For øvrigt kan man ikke sige, at den opadvendte Bevægelse nødvendig hører hjemme i dette Æmne: der er her ikke saa megen Opfordring til den som ved Marias Himmelfart. Men det tilfredsstillede Tidsalderens Følelsesretning, dens stigende Forkærlighed for det subjektivt bevægede, at forestille sig Kristus ved denne Lejlighed baade i sjælelig og i legemlig Betydning henrykket fra Jorden, af en indre Drift, der fører ham opad. Henrykkelser, paa én Gang legemlige og aandelige, bleve i den følgende Periode et meget yndet Æmne.

Naar jeg nu efter at have naaet Bjergets Top i den historiske Udvikling, jeg gennemgaar, atter begiver mig nedad, vil jeg, som rimeligt er, tage Sagen noget hurtigere og kun efter friere Valg dvæle lidt nøjere ved enkelte Momenter og Episoder i Udviklingen, som ved mine Studier over Æmnet have forekommet mig særlig mærkelige. Om selve den italienske Kunst har jeg dog ikke noget yderligere at tilføje. Vel rumme Gallerierne og Kirkerne i Italien en stor Mængde Fremstillinger af Marias Himmelfart fra det 16. og 17. Aarhundrede — og nu er Udtrykket altid opadvendt: man ser, hvorledes denne Lue, da den en Gang var bleven tændt, greb bestandig videre om sig. Men Luen brænder mat i Sammenligning med Tizians eller Correggios: det er, som om den havde fortæret Veddet og nu kun flammede over Asken. Der fremstod jo heller ikke efter deres Tid nogen Kunstner i Italien, som overhovedet kunde maale sig med de gamle, og mindst i et Æmne som dette. Alt har sin Tid, og der skrives vel Iliader efter Homer; men de skrives ikke godt. Hvor umaadelig mat er ikke f. Ex. Guido Renis Marias Himmelfart i Pinakotheket i München: Stillingen i Assuntafiguren er endnu omtrent den samme som hos Tizian; men Villien, Energien er rent borte. Langt snarere finder man i andre Æmner end dette, især fra det 17. Aarhundrede, Fremstillinger af det opadvendte Udtryk, som gribe ved Inderlighed og Sandhed; som Exempler kan jeg fremhæve Cigolis Billede af den bedende St. Franciscus i Uffizierne i Florents og Daniele Crespis Madonna med Kristi Lig i Galleriet i Madrid.

IX.

I de andre europæiske Lande havde, ligesom i Italien, Marias Død og Himmelfart været hyppige Æmner for Kunsten i den senere Middelalder. Ved Fremstillingen af hendes Død var i tyske og nederlandske

* Der gives en langt tidligere Behandling af Transfigurationen, hvor Rafaels Resultat paa en Maade er foregrebet, nemlig et lille Maleri, som mærkeligt nok henføres til Giotto, og som ogsaa bærer hans Præg, om det end ikke er malet af hans Haand. Det findes i Akademiet i Florents blandt en Række af smaa Billeder i firkløverformede Rammer af Kristi Historie. Kristus løfter her Hænderne ud til Siderne med de aabne

Billeder efterhaanden, endog før Reformationen, undertiden næsten alt fjernet, hvad der havde et overnaturligt Præg; og tilbage blev kun Billedet af den aldrende, fromme Kristinde paa Sottesengen, omgiven af sine kære og trofaste — et Billede ligesom for en mild Stiftelse, hvor alt er ført saa nær op til det hjemlige Liv som muligt, og som derfor gør et særlig troværdigt og hyggeligt Indtryk. Det er et Exempel paa, at den Stræben efter Udrensning af de religiøse Forestillinger og efter inderligere Tilegnelse af de ægte, som udgør Reformationens Væsen, ingenlunde først kom med den, men allerede var virksom i Stilhed før Reformatorernes Fremtræden.

Ogsaa Marias Himmelfart fremstilles tidt, dog uden at den himmelfarende Skikkelse i Henseende til Størrelse, Plads og ydre Effekt paa nogen Maade faar en tilsvarende Betydning som i Italien. Det Hang til en religiøs-æsthetisk Dyrkelse af den store Menneskefigur, som Italien havde arvet fra Oldtiden — eller i alt Fald havde tilfælles med den — hører ikke hjemme i de nordiske Nationers ældre, mere selvstændige og nationale Kunst.

Det er den oprejst staaende Assuntatype, som udenfor Italien er den almindelige; og den kunstneriske Behandling af Mariafiguren gennemgaar en lignende Udvikling som i Italien. I det 13. og 14. Aarhundrede er Holdningen endnu arkaisk stiv; senere, under Realismens Udvikling, omtrent fra Aar 1400 at regne, bliver den, især i Enkelthederne, mere studeret efter Naturen. Men der viser sig i de nordligere Lande ikke mindste Tilbøjelighed til at gennemføre det opadvendte Udtryk i Stillingen: uagtet dette dog skulde synes at være en nødvendig Konsekvens af selve Tanken i Æmnet, saa drager den nordiske Kunst ikke denne Konsekvens. Som Exempler blandt mange skal jeg nævne et Par Værker, der ere udførte, medens den gothiske Stil endnu stod ved Magt i hele det nordligere Europa, men dog ere samtidige med den høje Renæssance i Italien: først det fortrinlige udskaarne Alterskab i »Briefkapelle« i Mariekirken i Lübeck, der bærer Aarstallet 1518 — samme Aar, da Tizians Assunta blev malet! — dernæst Jean Trupins berømte udskaarne Egetræs-Korstole i Kathedralen i Amiens (udførte mellem 1508 og 1522): begge Steder er den himmelfarende Maria fremstillet i forholdsvis lille Figur blandt mangfoldige andre — den nordiske Kunst opererer jo i det hele gerne med mange og smaa Figurer, medens den italienske har Forkærlighed for den enkelte, store —; hun bæres paa gammeldags Vis opad af Engle, ganske passivt, folder — det vil sige: sammenlægger — Hænderne foran Brystet og holder Ansigtet lige frem, ikke det mindste løftet, Blikket snarere nedslaaet. Her ser man

Haandflader halvt fremad, halvt udad. Ansigtet er vendt lidt til Siden; det er selv vel ikke bøjet opad, men Blikket er det en lille Kende. Det synes ogsaa at have været Kunstnerens Mening, at Kristus skulde sværve: Figuren er altfor meget ude af Ligevægt til, at den kan være tænkt som staaende. Dog er dette ikke ganske tydelig udtrykt.

maaske allertydeligst, hvad der forresten bekræftes paa hundrede andre Maader, hvor lidet den nordiske Kunst formaaede ved egne Kræfter at finde Udtrykket for, hvad man kan kalde den magnetiske Tiltrækning af en Skikkelse til en anden Skikkelse eller Magt. Nordeuropæernes — navnlig Germanernes — Legemer komme vel i Virkeligheden noget mindre i Bevægelse ved en saadan Tiltrækning end Italienernes, og den nordiske Kunst har mindre Øje derfor. Og det var sandsynligvis aldrig blevet anderledes, hvis ikke den nye Berøring med Italiens Kunst havde lukket Nordboernes Øjne op for, hvorledes Mennesker bevæge sig under Paavirkning af et mægtigt aandeligt Indtryk.

Saa kommer den italienske Indflydelse, som man i de nordiske Lande benævner Renæssancen. Som Exempel paa en af de ældste Fremstillinger af Marias Himmelfart af nordisk Renæssancekunst vil jeg nævne et lille Marmor-Relief, der fra en fransk Kirke er kommet til Louvre-Museet, hvor det henføres til 1ste Tredjedel af det 16. Aarhundrede. Forneden er fremstillet Marias Død, ovenover ser man hende paa Himmelfarten, som en nøgen, kun af et ganske tyndt, smalt Klædebon omflagret Kvindeskikkelse; hun træder let paa Skyerne og holder Hænderne foldede foran sig. Hovedet er vel nu beskadiget; men det er tydeligt, at Blikket har vendt opad. Det er — i Forbigaaende bemærket — den eneste nøgne Fremstilling af Maria som voxen Kvinde, jeg nogensinde mindes at have set: aabenbart har den gamle Forestilling om Sjælen som et nøgent (eller let svøbt) Barn her blandet sig med den fra Italien kommende, moderne og emanciperede Forkærlighed for den nøgne Kvindeskikkelse.

Det faldt noget lettere for Franskmændene at tilegne sig Italienernes Sans for Bevægelsen; for Nederlænderne var den frie, stærke, udtryksfulde italienske Plastik foreløbig noget udvortes tillært: de gengive den med en vis kejtet, undertiden temmelig meningsløs Voldsomhed. Det var først *Rubens*, som (i det 17. Aarhundrede) helt tilegnede sig det magnetiske Udtryks Hemmeligheder, vistnok under stærk og mangesidig Paavirkning af italiensk Kunst, men dog saaledes, at det blev fuldt nationalt flandersk og fuldt individuelt Rubenssk. Han har ogsaa malet Marias Himmelfart, endog flere Gange, paa italiensk Vis til Højaltrene i store Kirker, deriblandt ogsaa til den kolossale gothiske Kathedral i Antwerpen; og blandt alle det 17de Aarhundredes Billeder af dette Æmne ere hans vistnok de ypperste. Rubens staar i Henseende til Udtrykkets Magt og Vælde ellers ikke tilbage for nogen anden Maler; men i dette Æmne naar han dog ikke op i Højde med de gamle Italienere, Correggio eller Tizian. Han fremstiller — maaske under Paavirkning af Correggio eller Andrea del Sarto — paa Altertavlen i Antwerpen Maria siddende paa Skyerne: hun sænker den venstre Haand, aaben udadtil, med en Gestus af undrende Hengivelse og berører med den anden let sit Bryst. Hendes Blik, ligesom hele hendes Flugt, gaar i

skraa Retning op til Siden (Fig. 52). Det er prægtigt og berusende festligt; men det er ikke meget inderligt eller dybt i Følelsen.

Men — bortset fra Marias Himmelfart — er Rubens forresten en af de mærkeligste og ypperste Fremstillere af det opadvendte Udtryk. Skal man overhovedet nævne den Periode i hele Kunsthistorien, som

Fig. 52. Rubens: Marias Himmelfart. Antwerpen.

fandt størst Tilfredsstillelse ved Billeder af det himmelvendte Aasyn, saa er det aabenbart det 17de Aarhundrede*. Man svælgede i Rubens's og

* Hvad hin Tidsalders største Digter, den ogsaa i senere Tider saa forgudede Shakespeare — der dog undertiden virkelig havde mere af Ord, stemningsfulde og kulørte Ord, end af Mening og virkeligt Syn paa Livet — kan afstedkomme paa dette Omraade, kan ses af »*Et Vinterœventyr*« (Lembckes Overs. S. 275): »Hvilken ædel Strid mellem Glæde og Sorg stred ikke Paulina! Hendes ene Øje sank mod Jorden ved Tanken om hendes Mand, det andet hævede sig mod Himlen, fordi Oraklet var fuldbyrdet.« — Tableau!!! — Det bemærkes, at Udtrykket hos

Berninis Tidsalder i denne Art af Sværmerier: den nyere polemiske Katholicisme, i hvilken Jesuiterordenen gav Tonen an, fremelskede disse idelige Henvendelser til Himlen, disse Beruselser i Følelsen, snart i Alvor og glødende Andagt, snart i veg og kvindagtig Sentimentalitet. Og i det 17de Aarhundrede vare Nederlænderne — ligesom Spanierne — kunstnerisk forud for Italienerne.

I ethvert Galleri, hvor Rubens er rigere repræsenteret, kan man plukke nogle af de himmelske Roser, som han har plantet. I Berlin ser man f. Ex. hans hellige Cæcilie siddende ved sit Orgel; hun er tyk og fed som alle Rubensske Kvinder; men Sværmeriet tærer alligevel som en hemmelig Orm paa hendes Indre, og der er hektiske Blus paa hendes Kinder, idet hun lader det blanke, glasagtige Blik sværme opad gennem alle syv Himle, som om hun hilste smilende paa Englene deroppe. Sundere og skønnere er en hedensk Kvindeskikkelse i samme Galleri: Andromeda, som staar nøgen, lænket til Klippen, hvor hun længe har været ængstet af Rædsler, men nu ser opad efter Befrielsen med det yndigste Udtryk af frisk Haab i de taareglinsende Øjne. Men er det ikke forunderligt, at Rubens har malet denne hedenske Skønhed langt mere gennemstraalet af Haabets Udtryk end den kristne Martyr Sebastian, som staar bundet til Træet og lider Døden for de romerske Soldaters Pile? Kunne vi tro vore Øjne? Her træffe vi paa kristelig Grund noget af hin mørke Anklage mod de himmelske Magter, ligesom i Skulpturer og Malerier fra den senere antike Tid — nærmest ledes Tanken hen paa det saakaldte »Døende-Alexander«-Hoved i Florents, som ovenfor er omtalt, og som Rubens kan have lært at kende i Italien*. Man kunde være tilbøjelig til at antage, at det hidrørte fra en vis Ubetænksomhed af Rubens, der jo havde megen Interesse og Opmærksomhed for Antiken, at han for en Gangs Skyld havde overført et meget udpræget hedensk Udtryk paa en kristelig Martyr, hvis der ikke ogsaa paa andre Steder i hans Kunst forekom noget lignende. I det berømte Billede *Le Christ à la paille* (i Galleriet i Antwerpen) har han fremstillet Maria ved Kristi Lig, som netop er nedtaget af Korset; hun fjerner Lagenet fra Sønnens blodige og vanheldede Hoved og løfter sit Ansigt, med Smerten dirrende i enhver af dets Muskler, og sit Blik imod Himlen ligesom med det Spørgsmaal: Var al denne Kval og Gru virkelig nødvendig? Dette Hoved er ikke alene det bedste, det, der aabenbart har interesseret Kunstneren mest, paa hele Maleriet; men det er overhovedet et af de mest inspirerede og geniale Stykker Malerkunst, som man noget Sted faar at se — vidunderlig dybt og gribende i

Shakespeare ikke, som et lignende etsteds hos Dickens, skal være spøgefuldt ment: det er sagt i ramme Alvor. Om det der, hvor det staar, hidrører fra en forvansket Text, kan jeg ingen Mening have om; men forresten er jo hele Stykket et (genialt) Makværk.

* Dette Hoved er fundet før 1564. Smlgn. H. Dütschke: Antike Bildwerke in Oberitalien III, 225.

Følelsens Udtryk. Men Indholdet i dette Udtryk er meget langt fra at være kristelig Gudhengivenhed: Maria gaar her aabenbart i Rette med Himlen for den dybe Krænkelse, den har tilføjet hendes Moderhjerte. Det er i denne Retning meget mere emanciperet, mere oprørsk i Aand og Tanke end det antike Niobehoved, med hvilket det har det Ligheds-

Fig. 53. Van Dyck: Kristi Gravlæggelse. Antwerpen.

punkt, at det fremstiller en Moder, hvem Himlen berøver hendes Barn; men Rubens's Madonna er slet ikke paavirket fra denne Kant. Rubens havde en overlegen Intelligens; han var paa sin Tids Vis en stor Psykolog og kan ikke antages at have grebet fejl af, hvad han vilde udtrykke. Han anses ogsaa for en særlig god og rettroende Katholik — men hvorledes kan han da have givet Guds smertefulde Moder et saa lidet kristeligt Udtryk?

Det 17de Aarhundredes Fremstilling af det himmelvendte Udtryk er overvejende pathetisk ligesom hele dets Kunst: det er Sjælen, som trænger sig op til Lyset fra en dyb, mørk Afgrund af Sorg eller Lidelse. Dette Udtryk hører i hin Periode hjemme i Figurer som angergivne Syndere eller lidende Martyrer, fremfor alt i Kristus paa Korset, eller, som vi allerede have set Exempler paa, i Maria, der sørger over Kristi Død. I ældre Tider, i det 15de eller endnu i Begyndelsen af det 16de Aarhundrede, var det ikke Skik at fremstille hverken den korsfæstede eller den smertefulde Maria paa denne Maade. I Billeder af den Slags Æmner blev Rubens's Elev *van Dyck* en overordentlig Mester. Han havde ikke saa meget Blod som Rubens, men kildnere Nerver, og hans paa én Gang dybe og bløde og indsmigrende Følelse tilfredsstillede hans Tidsalder maaske fremfor nogen anden Kunstners og har bidraget meget til

at give den dens Præg. Derom kan man ogsaa overbevise sig ved flere Billeder i Galleriet i Antwerpen, hvor vi standsede sidst i Anledning af Rubens's Maleri, især ved den store Gravlægning, som van Dyck malede til Højalteret i Beguinerkirken i Antwerpen (Fig. 53). Maria har her Karakteren af en ædel og fornem Lady af nordisk Byrd: hun

Fig. 54. Rembrandt: Kristi Himmelfart. München.

vender Ansigtet med de skarpt skaarne og fine Træk op imod Himlen og gør med venstre Haand en Bevægelse, som om hun viste Gud deroppe hans martrede og døde Søn. Og fra de dybtliggende, forgrædte Øjne sender hun et langt Blik derop, et Blik som en sølvhvid, bævende Maanestraale, saa sværmerisk i sin Følelse og Tro, at det synes, som om Aanden havde løsnet sig fra Legemet og tog sin egen Flugt mod det høje. Det er skønt og sublimt; men det er i høj Grad, hvad man kalder overspændt. Buen er ved at briste; men da slappes den ogsaa. Derefter, i Aarhundredets sidste Del, bliver Religionen overvættes kælen og følsom: man bader sig i søde og salige Sværmerier og Længsler efter en fuldkommen Hensynken i Guds Væsen.

De nordlige Nederlande, Holland, havde som bekendt antaget den reformerte Tro og derved i mange væsentlige Henseender brudt med Kunstens gamle Traditioner. I deres Kunst har ogsaa den borgerlige Side Overvægten; der er mindre Plads for kirkelige eller rettere: bibelske Æmner, hvorfor ogsaa denne Slags Udtryk forekommer sjældnere. Dog sætter ogsaa her det 17de Aarhundredes almindelige Aandsretning mange Spor. Blandt *Rembrandts* Kompositioner er der vel her nærmest Opfordring til at minde om hans Kristi Himmelfart i Pinakotheket i München (Fig. 54, henhørende til den Række temmelig smaa Malerier over Æmner af det nye Testamente, som Kunstneren malede 1633 for Prins Frederik Hendrik af Oranien). Denne himmelfarende Kristus, som staar paa en Sky, vilde i Henseende til Holdning og Bevægelse noget nær kunne beskrives med de samme Ord som Tizians Assuntafigur i Venedig; Ligheden er paafaldende nok til at fremkalde en Formodning om, at Rembrandt ad en eller anden Vej har kendt Tizians Maleri fra Kompositionens Side. Men om uselvstændig Efterligning er der naturligvis ikke Tale; og Forskellen mellem de to Figurer er ikke mindre mærkelig end Ligheden. Den beror for en Del paa, at den hollandske Kunstner ikke er delagtig i Italienerens plastiske Skønhedssans: hans Kristus er en Hollænder som han selv, tungt og klodset skabt og aldeles uden Ynde i Linier og Bevægelser. Men tillige har Rembrandt stilet mod et andet Maal end Venetianeren; og i Henseende til Udtrykket hævder hans lille Figur alligevel sin Plads ved Siden af Tizians store: der er en imponerende Myndighed og Højtidelighed i den Maade, hvorpaa Guds Søn her udbreder Armene og med Blikket genhilser Himlen, hvor han hører hjemme, i sejrrig Følelse af, at han har fuldbragt sin Mission paa Jorden.

Tysk og engelsk Kunst kommer i det 17de Aarhundrede næsten ikke i Betragtning; og det mærkeligste og selvstændigste ved den franske — vi tale jo her væsentlig om den religiøse Kunst —, nemlig Nicolas Poussins nye, rationelle Klassicisme, kunde naturligvis aldeles ikke være gunstigt for det Udtryk, vi her omhandle. Derimod har den spanske Billedhugger- og Malerkunst stor Betydning for dets Historie. Loyolas, den hellige Teresas og Michal Molinos's Fødeland var jo Hovedarnestedet for den ekstatiske og fanatiske eller sentimentale Religiøsitet, og derom bærer ogsaa den spanske Kunst fra det 17de Aarhundrede tilstrækkelig Vidne. Kun er det mærkeligt, at den største af alle spanske Kunstnere, *Velazquez*, som dog har malet ikke faa religiøse Æmner, saa godt som aldeles ikke har fremstillet denne Slags Udtryk*. Og dette er saare karakteristisk for denne paa en Gang stolte og prosaiske

* Den eneste Figur af Velazquez, hvorom der vel i denne Sammenhæng kunde være Tale, er den hellige Paulus, den ældgamle Eneboer i Ørkenen, som ser op imod Ravnen, der kommer flyvende med Brødet, med den rørende Renhed og Troskyldighed

Kunstner, naar man betragter ham i Forhold til hans hele Tidsalder: han gik jo gennem Livet iført en Sejerskjorte af aandelig Ædruelighed og Sandhed, som var uigennemtrængelig for al den svovlede Ild og Røg, hvormed han paa alle Kanter var omgivet. — Men forresten! Hvo har talt Stjernerne paa Himlen, og hvo har talt de himmelvendte Blikke i den spanske Kunst: i den hede og tørre og haarde *Riberas* eller i den ærlige og andægtige *Zurbarans* eller i den poetiske og elskværdige *Murillos* — for ikke at tale om alle de andres! Ejendommeligt for de spanske Kunstneres Behandling af dette Udtryk er det i det hele, at de mere fordybe sig i dets mørke Bund end fremhæve dets Lysside: der er en forfærdende og storartet Alvor i en Figur som Zurbarans knælende og bedende Munk (National Gallery i London), hvis Ansigt ligger i mørk Skygge af Munkekuttens Hætte og som »kalder fra Dybet paa Herren« (de profundis clamavi), som der staar i den 130. Salme. Ejendommeligt er det ogsaa, at den sjælelige Luft i Udtrykket — om man kan kalde det saaledes — kun sjælden er ganske ren i den spanske Kunst. Der er en bekendt mærkelig Træfigur (af Alonso Cano?), som forestiller den hellige Franciscus, staaende saa stiv som en Pæl, med Hænderne stukne ind i sine Kutteærmer og stirrende opad mod Himlen med stive Blikke, næsten sjælelig udslukt som et osende Spedelys. Nu kan Luften vel andre Steder være langt behageligere: i Murillos skønne, sværmeriske Fantasier er den som den fineste Røgelseduft; men helt fri og sund og god at aande er den næsten aldrig.

En Gang da jeg i Louvre sammen med en aandrig Ven betragtede de udvalgte Mesterværker af Malerkunst i Salon carré, blandt andre Murillos saakaldte »Maréchal Soults Madonna« — det berømte Billede af den hellige Jomfru staaende paa Halvmaanen i Lysglans mellem Natteskyer, med Hænderne korslagte over Brystet og med det uskyldige Blik svævende opad, selv en himmelsk Vision og dog med Længsel efter noget endnu højere* —, sagde min Ven, da vi forlod det, at det dog i Grunden lignede »et Chokoladepapir«. Naa, det maatte da være meget fin Chokolade, som skulde pakkes ind i den Slags Papir. Jeg, som er ældre end min aandrige Ven og ikke saa vidt fremskreden i Modernisme, fralægger mig al Delagtighed i hans uærbødige Idéassociation. Men jeg tror ikke, at han staar meget ene med den nu for Tiden, og jeg mener ogsaa at forstaa Meningen deri. Skylden falder blot ikke paa den store spanske Mester — selv om dette Maleri i Virkeligheden ingenlunde er hans bedste og ikke saa ganske frit for at være noget sødlig koloreret —: Skylden er de vindskibelige Synderes, som i vore

hos Alderdommen, der er blevet Barn igen (Galleriet i Madrid). Man kan vel sige, at det ikke er Himlen, men Ravnen og Brødet, han vender Blikket efter; men sjælelig betragtet har hans Udtryk dog en anden Adresse.

* Billedet tolkes som *den ubesmittede Undfangelse* i Henhold til Johannes's Aabenbaring 12, 1—2.

Dage pynte saavel Chokoladepapirer som Svovlstikke- og Cigaretæsker med Glansbilleder af kvindelige Skønheder, der ogsaa gerne vende Øjnene mod Himlen; thi dette Træk er nu sunket ned til at være en billig Ingrediens — en Slags Sukker eller Chokolade — i kvindelig Tillokkelse. Dog er denne Art af Udtryk heller ikke udgaaet af den bedre Kunst i vor Tid — der vilde være en Mængde at nævne, hvis man samlede al Ting sammen. Hvor meget nu enkelte af os end kunne have havt Lejlighed til at se af nyere Kunst, saa er der ingen, som kender den mere end i Udtog. Men jeg frygter alligevel ikke for at tage fejl, naar jeg paastaar, at der i de sidste 200 Aar ikke er fremstillet noget opadvendt Udtryk, som paa nogen Maade kan maale sig med de ypperste af de gamle, Tizians Assunta, Rafaels Cæcilie, Rubens's og van Dycks Mater dolorosa — for kun at nævne de allerypperste. Naar man finder, at Murillos Madonna minder om et Glansbillede — hvad skal man saa sige om *Pierre Prudhons* Marias Himmelfart (ligeledes i Louvre)? — og Prudhon hører dog i Sandhed til de betydeligste, de genialeste Malere fra de sidste 200 Aar.

Nej, Kunsthistorien vidner klart nok om, at dette Udtryk har havt sin Tid, og de henrundne Tider komme ikke tilbage.

Men Sagen er jo ogsaa, at der i det himmelvendte Udtryk altid er en Ingrediens af noget mythologisk, hvad enten det træffes paa hedensk eller paa kristelig Grund, eftersom det beror paa en Forestilling om, at Guddommen eller Fuldkommenheden eller Saligheden findes oventil, i Ordets rent fysiske Betydning. Der kan nu ikke tvivles om, at denne Forestilling er meget indgroet i Menneskeslægten, hvilket vel ogsaa har sine gode psykologiske Grunde. Der kan derfor heller ikke tvivles om, at den altid vil udøve en overordentlig Magt over Sindet, og at derfor den gamle Kunst, der har bygget paa den, ikke vil blive forældet. Men ikke des mindre er denne Forestilling ikke rent religiøs, men delvis mythologisk. Og derfor er det himmelvendte Udtryk heller ikke saa meget et Udtryk for Religion som for, hvad man kan kalde *Menneskehedens utaalmodige Idealisme.* Der gives en ideal Trang, som taalmodig stræber frem ad den lange, lange Vej, som med Sved og Møje hugger sig gennem Tjørnekrat, i Haab og Tro paa, at alt efterhaanden skal blive bedre og lysere. Det er Virkelighedens, Arbejdets, Tidens, Villiens Idealisme. Men Billedkunsten, som ser alt i Momentet, er den rette Tolk for Idealismens Utaalmodighed, der ikke kan undvære at se Maalet som naaet, selv om det kun er i en foregribende Illusion, der ikke kan undvære at holde Rast paa Vejen for at lade Sukket stige op mod Himlen og Blikket følge det derop til den store, lyse, aabne Tumleplads for Fantasien. Saa længe Dampen arbejder inde i sin Beholder, er den virksom; men da mærker man den kun paa det Arbejde, den udretter; naar den slipper ud i det frie, bliver den hørlig og synlig; men da udretter den ikke noget.

ET BLAD AF KOLORITENS HISTORIE. (1893.)

At Menneskehedens Opfattelse af Farven har sin Historie, er ikke noget ganske nyt, men er dog en Sag, som uden Tvivl frembyder et rigt Stof til yderligere Undersøgelser. Og det følger af sig selv, at Kunstens — den dekorative Kunsts og særlig Malerkunstens — Værker maa være de vigtigste Kilder for disse Studier.

Det er ikke saa længe siden, at den lærde Verden genlød af Stridigheder om den oprindelig af Geiger opstillede Hypothese: at Menneskehedens Sans for de enkelte Farver var udviklet efterhaanden, endog i den historiske Tid, og at man navnlig først havde lært at skelne blaat som særlig Farve senere end de andre. Ogsaa om dette Problem aflægger Kunstens Historie Vidnesbyrd, der vel ikke ganske stemme med Geigers Betragtning, men som unægtelig gaa ud paa, at der i den tidligere Oldtid var en Tilbøjelighed til ved Farvekompositioner at udelukke en af Hovedfarverne. Men det var ikke altid den samme: de gamle asiatiske Folk — Babyloniere, Assyrere, Persere — udelukkede gerne rødt, Grækerne blaat. Her er altsaa Tale om en Indskrænkning i Valget af Farverne; men den betegner næppe et naturgivet Stade i Udviklingen af Farvesansen: den er snarere frivillig, et parti pris, som gaar ud paa at give den hele Farvevirkning en stræng Stil, en harmonisk Holdning.

Men der er andre historiske Forandringer i Opfattelsen af Farven — Forandringer, ved hvilke der ikke spørges om, hvilke Farver der anvendes, men om hvorledes man ynder at se Farverne, alle Farver. Dette hvorledes er især givet ved det Bindemiddel, som benyttes.

Farvens Bindemiddel kan vælges efter rent praktiske Hensyn: Brugen af Frescofarve forudsætter, at man maler paa en Mur; maler man paa Træ eller Lærred, bruger man bl. a. Oliefarve. Og de praktiske Hensyn gøre sig allevegne gældende: naar Oliemaleriets første kunstneriske Udvikling skyldes nederlandske Kunstnere, saa havde det nordiske Klima derved sin Betydning, eftersom Olien skærmer Maleriet godt mod den fugtige Lufts opløsende Indflydelse. Dette er træffende udviklet af de bekendte Kunsthistorikere Crowe og Cavalcaselle; men de nægte naturligvis ikke, at Oliemaleriet ved sin Fremkomst ogsaa havde en anden Betydning af rent kunstnerisk Art ved at give Koloriten en særegen

Karakter og Farven en ny »Tone«. Og heri er der noget, der svarede til Tidsalderens aandelige og kunstneriske Krav. Det er ikke tilfældigt, at Oliemaleriet kommer op netop ved Overgangen fra Middelalderen til den nyere Tid: det vilde ikke have passet for tidligere Tiders Smag. Man har forhen undertiden ment, at det antike Voxmaleri (det »enkaustiske«) i sin Virkning havde nærmet sig til Oliemaleriet; men det bekræftes ikke ganske ved de nyere Fund af græske Voxmalerier: deres Virkning har til syvende og sidst dog mere Lighed med den antike Frescofarve end med den nyere Tids Oliefarve. Hver Tidsalder og hver Kunstskole har sin Farvesmag.

Hvad jeg paa de efterfølgende Blade har forsøgt, er netop at bestemme den kunstneriske Betydning af Oliemaleriets Gennembrud i Begyndelsen af det 15de Aarhundrede. Men for at opfatte denne rigtig er det nødvendigt at se tilbage ogsaa til nogle rent middelalderlige Arter af Maleri, navnlig Glasmaleri og Guldglansens Anvendelse i Malerkunsten. Om den egentlige Teknik, den kemiske og praktiske, taler jeg her saa lidt som muligt, ingenlunde fordi jeg undervurderer dens Betydning, men fordi jeg kun kunde tale derom paa anden Haand, øsende af Kilder, som mine Læsere vilde have ligesaa let Adgang til som jeg selv. Jeg finder somme Tider Anledning til at ønske, at Kunsthistorikere vilde lade være med at skrive saa meget om Ting, som de — med ganske enkelte Undtagelser — ingen selvstændig Erfaring kunne have om; og naar jeg for mit eget Vedkommende ønsker at sætte mig ind i et særligt teknisk Problem, tyr jeg hellere f. Ex. til min Ven Maleri-Restauratoren end til Bøger. Overhovedet skriver jeg ikke her Specialafhandlinger om hine gamle Arter af Malerkunst. Men ved mine Studier af den gamle Kunst har der i adskillige Aar paatrængt sig mig visse Forestillinger om de kunstneriske Maal, som vare de ledende for Malerkunstens Udvikling paa hint mærkelige Vendepunkt; det har forekommet mig, at der er visse Synspunkter, som derved have Betydning og fortjene at fremhæves, men som jeg ikke har set angivne i den foreliggende Litteratur. Alene for at klare dem tager jeg her til Orde.

I.

Glasmaleriet og den middelalderlige Kirkebygning høre aldeles sammen. En gothisk Kathedral har mange og store kunstneriske Virkemidler, men gør alligevel ikke ret sin Virkning uden en — helst oprindelig og fuldstændig — Besætning af Glasmalerier i Vinduerne; og de farvede Ruder trænge atter til Kirkebygningen og høre ingenlunde hjemme i et Hverdagsrum, et Arbejdsrum, hvor alt skal ses saa prosaisk og nøjagtig som muligt. Og endelig er Glasmaleriet Middelalderens, og tilhører fremfor alt den gothiske Stil. Vel udøvede man ogsaa senere den Kunst at male Glas og benyttede hyppig farvede Ruder; men fra Slut-

ningen af Middelalderen at regne tabte den sin oprindelige og ejendommelige Stil og dannede sig efter Maleriet paa Træ eller Mur eller Lærred, hvad der slet ikke egner sig for den.

Den gothiske Kirkebygnings indre Rum er højt og frit og luftigt: det byder gerne Plads i Overflod i alle Retninger. Men paa den anden Side forlanger det dog at være en afsluttet Verden for sig: i samme Øjeblik, som man træder over dets Tærskel, skal man lade den Verden, der belyses af det klare, naturlige Sollys, og hvor Dagens Arbejde foregaar, fuldstændig ude. Man vil ikke engang have Udsigt gennem et Vindue til den blaa Himmel; thi vel er Himlen ikke jordisk, men den er dog naturlig: det er den, der hvælver sig derude over det uindviede Liv, over Hedninger saavel som over kristne. I ældre romansk Stil dækkede man de smalle Vinduesaabninger med tynde Stenplader, som Lyset delvis kunde gennemtrænge, eller med forhængte Tæpper. Ogsaa Glasmaleriet er en saadan Grænse for Øjet: det farvede Glas kan endnu tidt minde om et broget Forhæng og er traadt i Stedet for det.

Men disse Tæpper ere alligevel ikke Tæpper: de standse vel Øjet paa dets Vej udad; men de give fuld Adgang for Lyset paa dets Vej indad i Kirkens Rum; for dette ere de netop de eneste Lyskilder, og den gothiske Arkitektur vil have aabne og fyldige Lyskilder, brede og høje Vinduer; ja i dens videre Udvikling mærker man endog en stadig tiltagende Stræben efter at forvandle Mur til Vindue, at gennembryde enhver Begrænsningsflade, der ikke netop gør Tjeneste som en lodret Bærer. Man kan nu lade sig nøje med ensfarvet Glas, Grisaillevinduer med simple Ornamentmønstre, der afværge ethvert Indtryk af, hvad der er eller foregaar udenfor, men tillader Lyset lidt afdæmpet at trænge igennem. Men heller vil man dog have Glas med rige, mangfoldige, dybe, stærke Farver, der, idet de standse Synet paa dets Vej, tillige byde det Billeder at se: enkelte Skikkelser eller fyndige Optrin, tegnede med stærke, simple, endog grove Træk.

Slige Billeder staa da som noget, der gør et aldeles forskelligt Indtryk fra alt, hvad man kender i den virkelige Verden. Man faar en anden Himmel bag Vinduet i Stedet for den naturlige, et overjordisk Himmerige; og derfra træde disse Skikkelser som himmelske Gæster frem i Kirkens høje Aabninger, straalende og lysende som intet andet derinde. Thi idet Lyset gennemtrænger det farvede Medium, mætter det Farven med Lysstraaler i en ganske anden Grad, end naar det tilbagekastes fra en Overflade, om den end er malet med nok saa livlige og fyrige Farver. Man kender denne Modsætning fra den almindelige Erfaring ude i Naturen: se det unge Bøgeløv imod Solen, saa at dennes Straaler gennemtrænge det paa deres Vej til Øjet, og se det atter i modsat Retning af Solen, saa at Lyset blot tilbagekastes fra Overfladen — hvor forskellig er ikke Virkningen! Det første er Poesi, Lyrik, det andet Prosa. Det gennemfaldende Lys hæver altid Farven til en mægtigere

Potens; de farvede Lysstraaler virke intensivere paa Nerverne, idet Øjet rettes imod Lyskilden selv. Den Verden og de Skikkelser, som vi se op til mod Kirkens Glasmalerier, have da en ny Natur, hvor Lyset ikke falder udenfra over Genstandene, men er optaget i dem og helt gennemtrænger dem. Her se vi för vore Øjne, hvad man kan kalde »forklarede Skikkelser« — et Begreb, der ellers selv kan trænge til Forklaring, og som maaske aldrig uden Glasmaleriets Hjælp ret vilde have fundet Indgang i Menneskenes Tanke. Al Forestilling om Virkelighed er stødt fra Tronen: alt er blevet unærmeligt, urørligt, oversanseligt, men saligt og herskende over Beskuerens Sjæl.

Dette er noget, som Middelalderens Kunst har følt sig frem til i Løbet af flere Menneskealdre: man kan ikke paapege nogen enkelt Kunstner som Ophavsmand. Selve Bevidstheden om, at man — allerede fra den romanske Stils Periode — havde dette Middel til sin Raadighed, og Følelsen af dets Magt over Sindet har uden Tvivl i høj Grad virket med til, at man skred videre og videre frem i Retning af at udvide Vinduerne, hvilket atter bidrog saa meget til at omskabe hele Bygningens Konstruktion. Men uagtet her ikke kan være Tale om Enkeltmands Opfindelse, maa man dog anse den Tanke at benytte det gennemfaldende Lys til farvet Billede og at anbringe Maleriet i Rummets Lyskilde for en af de mærkeligste Ytringer af menneskelig Genialitet og som en af Middelalderens genialeste kunstneriske Gerninger. Det behøver jo ikke at udvikles, at denne Kunst virker med ligesaa naturlige Midler som enhver anden: det geniale bestaar i, at Middelalderens Mennesker ifølge den fremherskende Aandsretning fandt et naturligt Middel til at give Indtrykket af det overnaturlige. Man gjorde det overnaturlige indlysende, i Ordets bogstavelige Forstand. Paa den tætte Flade kan man med paalagte Farver vel ogsaa fremkalde Forestillingen om himmelske Skikkelser og Scener — hvad saa mangen stor Maler fra Middelalderen eller Renæssancen har bevist —, og det kan gøres med langt større Finhed i Gennemførelsen af Figurerne, end Glasmaleriet kan naa; men det kan aldrig ske paa den umiddelbare og Sjælen overvældende Maade som ved dette. Her er Skikkelsen født overnaturlig, blot i Kraft af Kunstmidlet.

Inde i Kirken fremkalder det malede Glas en let, mild, farverig Skumring, som dæmper Indtrykket af Virkeligheden, selv om man ikke ser op imod Ruderne. Genstandene i Rummet, Arkitekturens Former eller de levende Mennesker, som færdes derinde, træde ikke saa legemlig, haandgribelig frem i Lyset, som de vilde gøre i det naturlige, klare Dagslys. Der hviler en Tone over det hele, en Slags Røgelseduft for Synet. Der er ikke engang, som i Bøgeskoven, Solpletter over Gulvet; og det ægte gamle Glasmaleri kaster aldrig hine stygge Pletter eller Skjolder af stærke Kulører, som det eftergjorte moderne — det vil sige de daarligere Arter. Fra Ruderne gaar alt Lyset videre i brudt og op-

løst Tilstand. Og i Modsætning til denne Dæmring gøre Vinduernes Billeder og Ornamenter sig gældende med en forhøjet Lysstyrke og dragende Magt over Øjet. Modsætningen fremtræder især med gribende Virkning henimod den hældende Dag. Da bliver Skumringen forneden stærkere og stærkere, alt imedens Glasmalerierne deroppe, idet de fange og beholde Lysets sidste Straaler udenfra, tiltage i Lys- og Farvestyrke. Der gives i hele den synlige Verden næppe noget mægtigere Stemningsindtryk end det, man modtager af et stort, gothisk Kirkerum henad Aften, naar alt i Rummet kun skimtes utydeligt i Mørket, og Øjet næsten ikke kan se andet end hine klare, lysende Skikkelser, som sväve foroven i strænge, højtidelige Rækker, eller i mystiske Liniekombinationer som i det store Rosevindue i Vest, som Aftensolen brænder igennem. Da gaar der Ild i Følelsen, og alle Farver synge og juble og hulke. Det er i Sandhed »en anden Verden«.

Overhovedet forhøjes eller dæmpes Virkningen af Glasmaleriet meget følelig efter Vinduernes Stilling til Verdenshjørnerne. Paa sin daglige Vandring over Himlen spiller Solen paa Kirkens Besætning af farvede Vinduesruder som paa et Instrument: medens nogle straale med den hedeste, fyrigste Pragt i det mægtigste fortissimo af Farve, staa andre, navnlig paa den nordlige Side, køligere og mere dæmpet. Tager man Plads i Hovedskibet i Kathedralen i Chartres, har man til venstre, i en Krog af Koromgangen, et sælsomt, stemningsfuldt Skue. Omgivelserne ere endog midt paa Dagen helt dunkle. Forneden er der mange Kerter, Hængelamper, blank Forgyldning og anden skærende Glans: der holdes en særlig Kultus for Jesu hellige Hjerte eller deslige, som i Reglen samler mange Folk. Glasmalerierne i det store Vindue bag Alteret i denne nordlige Krog staa kun lidet lysere end de dunkle Omgivelser, men klare, dybe, rigt tindrende, brogede i Farven. Man øjner den dekorative Inddeling, Cirkler og geometriske Figurer, men aner kun Billederne. Det er som en utydelig hviskende Tale om himmelske Hemmeligheder. Medens alt det andet, om end utydelig nok, taler et Sprog til Følelsen, som man mener at have lært her paa Jorden, taler Glasmaleriet et helt forskelligt Tungemaal, en Slags himmelsk Kaldæisk — et af de Sprog, som bleve indgivne Apostlene, naar de »talte med Tunger«, men som gaa over andre Menneskebørns Forstand.

Ligesom den gothiske Bygningsstil er ogsaa Glasmaleriet en overvejende fransk Kunst, og endnu den Dag i Dag finder man de skønneste Exempler paa den i Frankrig. Efter min Erfaring er det Kathedralerne i Poitiers, Tours, le Mans, Chartres, Laon, Troyes eller den ældre Kathedral (S. Remy) i Reims, som gøre det største Indtryk ved deres gamle Glasmalerier. Kathedralen i Bourges, som nyder en særlig Berømmelse for denne Art af Kunst, er jeg desværre ikke naaet til at se.

Men blandt de store Kirkebygninger, i hvilke Gothikens Kunst udfolder sig rigest og med den mægtigste Virkning, gives der dog næppe

en eneste, hvor den oprindelig tilsigtede Virkning af Glasmaleri er fuldstændig opnaaet, end sige fuldstændig bevaret. I sin Stræben mod Himlen og sin dristige, ideelle Trods mod allehaande jordiske og materielle Vilkaar kom Gothiken jo idelig til kort og blev sat i Skak af Livets Prosa, af Tyngdens Love eller af Pengenes Utilstrækkelighed. Saaledes gik det med de store Bygninger selv — det er jo f. Ex. kun rent undtagelsesvis, at de have faaet Taarne efter den oprindelige Plan —, og saaledes gik det ogsaa med Glasmalerierne, som altid have været kostbare: en fuldstændig Besætning til en større Kirkebygning har i Middelalderen som nu til Dags krævet overordentlige Ofre. Og dertil kommer endnu for os de slemme Følger af en anden af Glassets Egenskaber: at det er skørt og kun gør svag Modstand mod Vold i krigerske og revolutionære Tider.

Allevegne finde vi da almindelige farveløse Ruder, der give fri Adgang for det naturlige Dagslys, i de samme Bygninger, hvor vi finde Vinduer med gamle Glasmalerier enkeltvis eller i større Rækker. Men intet mærkes tydeligere eller for den kunstneriske Følelse pinligere end et saadant Brud paa Konsekvensen, hvad der ogsaa er let at forstaa ifølge Glasmaleriets oprindelige Betydning, som vi ovenfor have udviklet. Det kræver det fulde og ubeskaarne Herredømme over Indtrykket. Naar den naturlige Verden skal lukkes ude og erstattes med en overnaturlig, saa virker endog kun et enkelt Indbrud af det rene Dagslys som en Spand koldt Vand over Hovedet. Hvad der savnes, vil maaske efterhaanden kunne afhjælpes til Fordel for Virkningen af de herlige gamle Bygninger, idet man i vor Tid, i det mindste i Frankrig, har opnaaet en saadan Færdighed i at eftergøre det gamle Glasmaleri, at endog det erfarneste Øje ikke kan skelne imellem, hvad der er gammelt og hvad der er nyt* — om vor Tid ikke gør nogen Uret mod sig selv ved at ofre saa megen Tid og Flid paa Opgaver, der egentlig ligge den saa aldeles fjernt, er et andet Spørgsmaal. I enkelte Hovedkirker af særlig central Betydning som Notre-Dame i Paris eller Domkirken i Köln har man ogsaa gennemført en fuldstændig eller næsten fuldstændig Restauration af Glasmalerierne, for ikke at tale om de mindre Bygninger som Sainte-Chapelle i Paris. Men man synes alligevel ikke altid at forstaa, hvilken ømtaalig Kunst man har at gøre med. I Notre-Dame har man for Ventilationens Skyld indrettet Trækruder i selve Højkorets smukke farvede Vinduer, Maalet for alles Blikke. Det kan være meget praktisk og prisværdigt fra et hygieinisk Synspunkt; men der behøves ikke mere, end at man lader en saadan Række Trækruder staa aabne, for grusomt at forstyrre al Illusion — ikke alene af Middelalderen, men

* Det er den største Kender af Middelalderens franske Kunst, Viollet le Duc, som indrømmer dette (*Dictionnaire de l'architecture franç.* IX, 384, Art. *Vitrail*). For mit eget Vedkommende har jeg ogsaa engang imellem ladet mig skuffe af moderne Eftergørelser. I det hele kan der dog næppe være Tvivl om, at det moderne Arbejde er noget pænere og regelmæssigere, især i Anlægget af Blyfugerne, end det gamle.

ogsaa (hvad der har langt mere at betyde) af det overjordiske. Og hvad skal man overhovedet med Glasmalerier, naar man ikke vil overholde denne Illusion?

II.

Jeg har i det foregaaende fremhævet Modsætningen mellem Farven ved tilbagekastet og ved gennemfaldende Lys og det sidstes højere Farvepotens. Men ogsaa det Lys, som kastes tilbage fra en uigennemsigtig Overflade, kan blive en afledet Kilde for Lyset, nemlig naar Overfladen er mere eller mindre blank og afspejler Lyskilden. Det er denne Afspejling, vi kalde Glans.

Med Hensyn til sin maleriske Betydning er Glansen af to forskellige Arter. Ved de fleste Stoffer, der af Naturen have eller ved Polering kunne faa en blank eller halvblank Overflade, tager Glansen Farve ikke efter Stoffet selv, men efter Lyskilden. Det klare Dagslys afspejler sig med en og samme hvidlige Glans i poleret Sten eller Træ af hvilkensomhelst Farve, i allehaande Vædsker saavel som i alle fedtede, glaserede og ferniserede Overflader. Det er en dagligdags Glans, som kun har liden koloristisk Værdi, ja som endog kan gøre den maleriske Virkning slem Fortræd. En ganske anden æsthetisk Betydning har den Art af Glans, som tager Farve efter Stoffet, hvori Lyset afspejler sig, og som altsaa fremhæver — forherliger kunde man sige — dettes Ejendommelighed. Men det er kun særegne og privilegerede Stoffer, der glinse paa denne Maade, navnlig Metallerne og tillige Silke. Det er de egentlige Pragtstoffer. Endog ved de hvidlige eller graalige Metaller som Sølv, Bly, Tin, Zink, Jern, Kviksølv fornemmes denne Særegenhed ved Metallerne ikke tydelig for den grovere Iagttagelse: Glansen i dem henhører vel egentlig til den sidstnævnte Art, men forvexles let med den første. Derimod gør den for Metallerne ejendommelige Glans en meget kraftig Virkning ved de stærkere farvede som Kobber og Guld. Se f. Ex. den blanke Flade af et Kobberkar med dets Rigdom af mørke og lyse Toner, som alle, hver paa sin Maade, have den ejendommelige røde Kobberfarve, men med overordentlig Forskel i Henseende til Lyshed og Valør lige fra de dybe og dumpt brummende Toner til de højt og lydt skingrende. Her kan man da atter med Rette tale om højere Farvepotenser og om en dertil svarende forstærket Virkning af Farverne paa Nerver og Sjæl. Den i Farve skinnende Glans er Farvens Fest: den henriver til Studsen og Beundring, den lokker Synet til sig, som Lyset lokker Møllene, og den fremkalder en mild Hypnotisme. Og det er dette, som har gjort den saa kær for Middelalderen.

I Maleriet benyttes blandt de glinsende Metaller saa godt som alene Guldet. Dets Glans har en lysere, højere, festligere Tone end Kobberet; medens dette er som den dunkle Glød, er Guldet som den klare Lue. Hertil kom desuden Guldets kemiske Uangribelighed og deraf følgende

Uforanderlighed af Farven og dets Hæder som det kostbareste og herligste og de spekulative og symbolske Forestillinger, som derved knyttede sig til det. Jorden gemmer Guld ligesom et Oplag af Lys, som en Skat fra Solen. Allerede i ældgamle Dage er i Østerland Forgyldningen anset for Solens Farve, og Europas Alkymister i Middelalderen og senere Tider kaldte Guldet Sol eller »Solens Søn« og »Ildens Fader«.

Ved nøjere Eftersyn vil man uden Tvivl finde Guldglans anvendt i Kunsten blandt alle Folk, som overhovedet have havt Adgang til Guld. Hvor glinser ikke Guldet fra den indiske og øvrige østasiatiske Kunst! Ogsaa Ægyptere og Grækere anvendte det, dog ikke saa meget i den egentlige Maler- og Billedhuggerkunst — i alt Fald ikke i den gode Tid — som i Dekorationen. Man maa antage, at Grækerne i deres store krys-elefantine Statuer fra Kunstens ypperste Periode, som Fidias's Zeus i Olympia og Athene Parthenos eller Polyklets Hera i Argos, ikke have ladet Guldet glinse synderlig, men at Metallet har staaet mat i mild Harmoni med Elfenbenets nærbeslægtede Farve. I den højere græske Malerkunst er Forgyldning næppe bleven anvendt; først i Malerier fra den senere Oldtid, da Aandsretning og Smag blev overvejende romantisk, som i de græske Portrætter fra ægyptiske Grave, finde vi Guldgrund bag de med Voxfarve udførte Figurer og Hoveder. Derefter anvendes Guldgrund og anden Forgyldning i Maleriet hele Middelalderen igennem — i italiensk og byzantinsk Kunst saavel som i det vestligere og nordligere Europas — og maa anses for et af de mest karakteristiske Symptomer paa denne Periodes Smag for Farven. Guldet faar større og større Raaderum indtil Begyndelsen af det 15de Aarhundrede, da Oliemaleriet vandt Sejr: saa indskrænkes dets Herredømme i Malerkunsten meget betydelig, uden at det dog endnu helt fjernes derfra. I Løbet af det 16de, 17de og 18de Aarhundrede gaar det efterhaanden saa godt som helt af Brug paa selve Maleriets Flade. Først i vort Aarhundrede er Forgyldningen atter genoptaget i Malerier af romantisk Retning ifølge Bestræbelserne for at naa helt tilbage hinsides det Grundlag, som blev lagt for den moderne Malerkunst i Begyndelsen af det 15de Aarhundrede.

Naar vi nu særlig fæste Blikket paa Forgyldningens rette Glansperiode i Malerkunsten, Tiden omkring Aar 1400, ville vi snart opdage, at Meningen med den ikke altid er den samme, men maa opfattes fra forskellige Synspunkter.

For det første anvendes den rent symbolsk for at betegne det overnaturlige i Modsætning til det naturlige. Saaledes kan man finde Billeder af Kristi Forklarelse paa Bjerget — jeg tænker særlig paa et malet Alter fra Clairvaux i Museet i Dijon, fra 1421 —, hvor Kristi egen Figur, forsaavidt som den ikke dækkes af Klædebonnet, altsaa Ansigt, Hænder, Fødder, er forgyldt, medens de øvrige Figurer ere malede med naturlige Farver. Her betegner Guldglansen altsaa den himmelske Forherligelse. Og i denne Mening anvendes den ogsaa, som

vi strax skulle se, paa andre Maader og i langt videre Omfang, dog for det meste saaledes, at ogsaa andre Hensyn kunne have gjort sig gældende.

Men man kan ogsaa betragte Sagen fra et rent andet Udgangspunkt; thi hyppig benyttedes Forgyldningen uden Tanke om Symbolik i den mere prosaiske Hensigt at gengive Ting, som skulle tænkes udførte af Guld eller forgyldte: Kroner, Troner, Smykker, indvirket Guld i Tøjer og Tæpper o. desl. Det er et Træk af et barnligt Udviklingstrin, ja af en grov Realisme, kunde man sige, saaledes at give Billedet af et Stof ved at klæbe noget af det samme Stof paa Maleriets Flade. Og for den maleriske Opfattelse er der noget barbarisk deri; thi det glinsende Guld vil aldrig ret forliges med de andre Farver, men bliver staaende iblandt dem som et fremmed Element. Alligevel er det denne Anvendelse af Forgyldning, som — netop fordi den er realistisk ment — længst er blevet fortsat under Malerkunstens videre Udvikling i Renæssancen; og enkelte meget overlegne Teknikere have endog forstaaet at afvinde den visse Fordele. Som Exempel kan anføres, at Hans Holbein d. y. paa det ægte Exemplar af den berømte »Borgemester Meyers Madonna« fra 1526 (i Storhertugens Privatbolig i Darmstadt) har anbragt virkelig Forgyldning baade i Madonnas Krone og i hendes gule Ærmer, hvor fine Guldtraade ere benyttede til at gengive Glansen af Atlask eller Brokade, hvilket ogsaa er opnaaet med raffineret Effekt, men dog ikke uden den Haardhed i Virkningen, som er uundgaaelig, hvor man sætter Guld mellem andre Farver. Et andet Exempel, der endog næsten er et Aarhundrede senere, ejer det danske Billedgalleri i Paul van Somers store Portrætbillede af Karl I Stuart som Prins af Wales; Maleriet, der endnu bærer Præg af den nederlandske Malerkunst før Rubens, er egentlig et temmelig aandløst Arbejde, men udmærker sig ved sin prunkende Virkning.

Men hvad der i denne senere Tid kun er en Undtagelse, er i Middelalderens Malerkunst Regel. Og idet denne Kunst uafladelig færdes i en Verden, som beherskes af en æventyrlig Fantasi og ikke er den nøjsomme Virkeligheds Love undergivet, har den ligesaa let som Kong Midas ved at forvandle Tingene til Guld. Den prosaiske Forstand kan forundret spørge, hvorfor den eller den Genstand skal være af Guld; men man mærker snart, at Guldet paa Maleriets Flade just ikke altid skal forstaas som en Paastand om, at den fremstillede Ting ogsaa har været af Guld; men at det er der for at give Fladen dekorativ Pragt og den fremstillede Scene en varm og festlig straalende Stemning. I Perioden omkring Aar 1400 er Guldglansen tidt hele Maleriets Hovedfarve. Forgyldte ere ikke alene Baggrund, Glorier, Kroner og allehaande Ting efter Malernes undertiden meget lunefulde Valg; men der gives Malerier, hvor alle Personernes Klæder ere forgyldte; det er endog det almindeligste paa de udskaarne Alteres Statuetter. For at undgaa Ensformighed udviklede Middelalderens Kunst en hel Del tekniske Fremgangsmaader til

en afvexlende Behandling af den forgyldte Flade; man indprikkede eller indridsede Mønstre med Punselen, lod Fladen snart staa luende blank, snart kornet, meddelte Guldglansen forskellige Farveskær, lod Guldet ikke alene staa som sammenhængende Flade, men undertiden kun som Prikker, Stjerner, Straaler, Linier imod mørkere Farver. Alt sligt kan gøre sin Virkning i en begavet Kunstners Haand; men det hører til den Slags Ting, som maa ses, og som det ikke nytter nøjere at beskrive.

Idet man altsaa gik langt ud over enhver realistisk Mening for at løfte Indtrykket op over Jorden og Virkeligheden, nærmer man sig atter til Guldglansens symbolske Betydning. Dette gælder da særlig om Maleriets forgyldte Baggrund (Guldgrunden). I mangt et middelalderligt Maleri er Meningen med Guldgrunden uomtvistelig at give et Billede af Guds Rige, den himmelske Kærligheds Ild *(empyreum)*, hvori Saligheden aander. Ogsaa den jordiske Flamme, f. Ex. fra en Kerte, kan man se gengivet ved Forgyldning imod mørkere Farver; men i Himlen, de saliges Bolig, er Atmosfæren en eneste Ild. Dens religiøse Betydning faar man maaske mest levende kommenteret ved Læsningen af Dantes *divina commedias* sidste Del, Paradiset, en Digtning, der selv er som et Maleri paa Guldgrund. Guldets skarpe Skær, en Afspejling af Lyset fra Himlen, er som den salige Beatrices Smil, der, hvis hun ikke dæmpede dets Glans, vilde ramme Seerens Aand som Lynet, der spalter Træet (par. canto XXI). En udelukkende symbolsk Betydning har Guldglansen i Helgenglorien, der jo er som en udskaaret Del af en hel Guldgrund, det vil sige af den himmelske Glans, der følger de hellige ogsaa paa Jorden som Betegnelse af deres Værdighed. Dog har Guldgrunden i Middelalderens Kunst ikke alene Betydning af Empyreet; i en stor Mængde Tilfælde træder den i Stedet for den jordiske Luft, idet de enkelte Ting og Figurer paa Billedet ere malede med naturlige Farver, medens alt det, som den senere Kunst vilde male som Luft, er gengivet ved Forgyldning. Det kommer af, at Middelalderens Fantasi overhovedet levede lig en Salamander i et ildsvangert Medium og ikke drog nogen ret kritisk Grænse imellem, om den færdedes i Himlen eller paa Jorden. Man krævede i hvert Fald de forhøjede Farvepotenser. Guldgrunden tilhører overhovedet Tidsalderens Stil i Malerkunsten, navnlig hvor der ikke maledes paa Muren selv, og for den enkelte Kunstner var den en overleveret Vane, som han ikke i hvert enkelt Tilfælde havde nogen særlig Mening med. Men naar man overser Fænomenet fra senere Tiders Synspunkt, indser man klart dets Betydning for Middelalderens ejendommelige Aandsretning.

Men for en malerisk Betragtning egner den forgyldte Flade sig egentlig allermindst til Baggrund, til Gengivelse af et luft- eller ildagtigt Medium. Af alt i Verden er der netop ikke noget, der gør et saa lidet luftigt, et saa haardt og fast og substantielt Indtryk som en glinsende Metalflade: Synet preller tilbage fra den og vil aldrig lære at opfatte den som en Dybde. Hvad der males paa en saadan Flade, kan aldrig faa

den rette Runding som voluminøs Figur: det kommer til at staa som udklippet og paaklæbet med et haardt og skarpt Omrids, især hvor man ser det imod det glinsende Parti af Forgyldningen. Atter her viser det sig, at Metalglansen ikke vil gaa i Spænd sammen med de paamalede Farver; og Brugen af Guldgrund bliver derfor en spærrende Bom for Malerkunstens videre Udvikling i Gengivelse af Runding og Dybde. Enten maatte Kunsten give Afkald paa at naa sine maleriske Maal, eller ogsaa maatte den kaste denne Hindring helt til Side.

III.

Paa samme Tid, som Middelalderen anvendte saa stærke, ja voldsomme Midler til at opnaa Farvefylde og Stemning som gennemfaldende Lys og Metalglans, var den Farve, man havde til Raadighed til at male med paa den uigennemsigtige Flade, med Ægge- og Limstoffer som Bindemiddel *(tempera)*, netop mærkelig bleg, mat, svag, lidet fyldig. Den mangler vel ikke en vis ejendommelig Skønhed: en blid Jomfruelighed, en mild paradisisk eller søndagsagtig Stemning; men den duer ikke ret for det virkelige Liv. Den kan hverken gaa højt op i Lyset eller dybt ned i Skyggen. I Sammenligning med Glasmaleriets lysmættede Farvedyb ser den saa flad og tynd og opspædet ud; og naar den staar imod en gylden Baggrund, som det jo regelmæssig er Tilfældet, sluges den rent af Guldets lysende Glans. Det samme gælder om Miniaturmaleriet i Haandskrifter.

Det er et Symbol paa Middelalderens hele Tænkemaade. Thi det var jo Malingen med Farver paa den uigennemsigtige Grund, der skulde være Midlet til at gengive, hvad der hører til Naturen, og som derfor nødvendig kræver et vist Maal af Studium — større eller mindre — af Naturens Former og Farver, medens Glasmaleri og Forgyldning repræsentere det overnaturlige. Men for hine Tiders Fantasi var det naturlige svagt og det overnaturlige stærkt. Den luende Guldgrund er et Billede paa Middelalderens mystiske Pantheisme, hint abstrakte Væsensdyb, »hint rene Lys, hvori intet skelnes« *, eller som dog i intet Tilfælde lader Naturens Rigdom af individuelle Forskelligheder komme til sin Ret.

Det var netop den energisk vaagnende Villie til at drage det individuelle frem, fatte dets Betydning og granske dets Ejendommelighed, som betegner en ny Tids Frembrud i de første Aartier af det 15de Aarhundrede. De indre Kræfter, som lod denne Trang skyde op af Livsanskuelsens Dyb, studeres ikke direkte i Kunsthistorien. Men Kunstværkerne vise os i deres historiske Følge Omslagets Resultater og give os gennem dem maaske endog et tydeligere Begreb om Bevægelsen, end man kan hente af Litteraturen. Thi det, som man i hin Tidsalder først og fremmest trængte til, var at se, at bruge sine Øjne.

* Sign. H. Martensen, *Mester Eckart,* Københ. 1840, p. 32.

Den plastiske Opfattelse af Menneskeskikkelsen i den nye individualiserende Aand var allerede kommet til Gennembrud i Slutningen af det 14de Aarhundrede ved de store nederlandske Billedhuggere Claus Sluters og Claus de Werves Arbejder for det burgundiske Hof i Dijon. Men i Malerkunsten maatte man trænge til helt nye tekniske Midler, og man fandt, hvad man søgte, i en ny Anvendelse af Oliefarven. Det hedder sig fra gammel Tid, og det bekræftes i det væsentlige af den nyere Forskning, at Oliemaleriet først indførtes i den flanderske Kunst omtrent 1410. Den Maler, hvem Æren for dette Fremskridt tilkommer, var Hubert van Eyck: det var ham og hans yngre Broder Jan, som først viste Verden, hvad det duede til*. Det er vel en bekendt Sag, hvorom man kan faa tilstrækkelig Oplysning af mange nyere Bøger, at Olie lejlighedsvis havde været anvendt som Bindemiddel for Farve allerede i Middelalderen, ja endog i Oldtiden: det Fremskridt, som skyldes Hubert, bestod da, nøjere set, deri, at han udviklede Oliemaleriet saaledes, at det strax viste sig Temperamaleriet aldeles overlegent og fortrængte det, ikke alene i Nederlandene, men snart ogsaa, ved sin videre Udbredelse derfra, i Italien og det øvrige Europa. Og derved indviedes i Sandhed en ny Hoved-Epoke i Malerkunstens Historie.

Med Hensyn til det i snævrere Forstand tekniske i Sagen synes det væsentlig at have bestaaet i Benyttelsen af omhyggelig renset og ukogt Lin- og Nødolie, medens man tidligere havde brugt kogt Olie, som er mere klæbrig. Dertil kom et nyt Sikkativ. Den nye Fremgangsmaade frembød mange Fordele for Arbejdet; en hurtigere og fuldstændigere Tørring, Muligheden af at male det ene Farvelag ovenpaa det andet uden Skade for Virkningen og især af at male vaadt i vaadt. Den rensende Olie gav Farven Friskhed og lysende Kraft. Men man vinder ikke et Slag blot ved at forbedre sine Vaaben, man maa ogsaa være en Helt. Hvad der blev afgørende for Malerkunstens Udvikling, var heller ikke saa meget selve den tekniske Opfindelse som det, at den i store Maleres Hænder strax blev brugt til at løse nye maleriske Opgaver. Baade Hubert og Jan van Eyck vare Kunstnere af allerførste Rang, og det var deres rent kunstneriske Formaal, som gjorde dem til tekniske Opfindere. Næppe havde de taget det nye Vaaben i Brug, før de vandt en overordentlig kunstnerisk Sejr med det: Udførelsen af det store Johannes-Alter til St.-Bavo-Kirken i Gent, begyndt af Hubert og efter hans Død (1426) fuldført af Jan 1432. Dette Værk — »*ein überköstlich*

* Efter at Huberts Ry i lang Tid uretfærdig var blevet overskygget af Jans, er hans Ære allerede for mange Aar siden fuldstændig genoprettet. Omslaget har efter min Opfattelse endog medført en ikke ringe Uretfærdighed og Utaknemlighed mod Jan v. Eyck. Jeg tilstaar, at det smerter og harmer mig at fornemme den Kulde og aabenbare Tilbøjelighed til at forringe hans Fortjenester, hvormed Crowe & Cavalcaselle — for ikke at tale om andre, ringere Forfattere — behandle denne overordentlige Maler, skønt de naturligvis ikke helt kunne fornægte den Beundring, som ingen mer end han aftvinger enhver, der har Øje for Kunst.

und hochverständig gemäld«, som Albrecht Dürer noterede om det, da han saa det omtrent 100 Aar efter dets Udførelse — bestaar af en hel Samling enkelte Malerier, oprindelig 27: store, ideale Figurer (Gud, Maria, Johannes den Døber, Engle), nøgne Skikkelser (Adam og Eva), Skarer fra det gamle og det nye Testamente og Kirkens Historie, Portrætter af samtidige, Landskaber og Interiører o. s. v. Det er dette store Hovedværk saa vel som de øvrige af van Eyckerne, især Jan, efterladte Malerier, som klarest viser os, hvad vi her interessere os for, nemlig hvad man oprindelig vilde med den nye Teknik.

Og i Hovedsagen er dette nu tydeligt nok: man vilde fremstille det naturlige, eller rettere sagt: man vilde fremstille alt — himmelsk og jordisk — som naturligt. Som der siges om Sokrates, at han flyttede Filosofien fra Himlen ned til Jorden og til Menneskenes Boliger, saaledes vilde — som det rigtig er udtalt — Brødrene van Eyck flytte Malerkunsten fra Himlen ned til Jorden. Derfor maa Oliemaleriet ogsaa først og fremmest betragtes som en kraftigere og dygtigere Afløser af Temperaen: om end Bindemidlet er forskelligt, er det dog ensartede Kunstmidler, der begge gaa ud paa at fremstille Naturens Farver i hele deres Mangfoldighed ved roligt tilbagekastet Lys.

Alligevel gaar det ikke an at opfatte Oliemaleriets — hverken det oprindeliges eller det seneres — Væsen saaledes, at Meningen med det skulde være den rene Prosa og Realisme i Koloriten. Det skulde ikke alene afløse Temperaen, men til en vis Grad ogsaa Guldglansen og det farvede Glas. Vel kunde hine gamle Stemningsmidler i Længden ikke benyttes i samme Aand som tidligere; men Aanden i dem var ingenlunde død endnu, og tabte den Terrain, saa krævede den Erstatning.

Det er meget vanskeligt at opfatte Forholdet mellem Oliemaleri og Glasmaleri rigtig. Da man i de første Aartier af vort Aarhundrede atter begyndte levende at interessere sig for Middelalderens Kunst, havde man et aabent Øje for, at der var et vist Slægtskab imellem dem, og at de gamle Nederlændere og Tyskere med Oliefarve havde søgt at kappes med Transparensen og Lysfylden i det farvede Glas — forsaavidt det overhovedet er muligt med Farver, der ikke skulle ses ved gennemfaldende Lys. Deri tror jeg ikke, at man havde Uret. Men ulykkeligvis gav man sig paa Grundlag af denne Anskuelse til at restaurere en hel Mængde kostbare gamle Billeder (især dem, som ere gaaede over til Pinakotheket i München) og søgte ved nye Midler at nærme dem til Glasmaleriets Virkning. Det var ikke alene Synd mod de gamle Malerier, men ogsaa Skade for den Theori, hvorefter man handlede, og som man kompromitterede saaledes for Kunsthistorien, at der siden er taget altfor lidt Hensyn til den. Der er dog gamle Oliebilleder nok tilbage, som uden moderne Restauration, ved deres egen ægte romantiske Tindren og Glød i Koloriten kunne minde om, at Oliemaleriet for en Del blev en Arving og Lærling af Glasmaleriet; det gælder f. Ex. om nogle af Jan

van Eycks, og der gives endog Beretninger om, at denne store Maler selv skal have syslet med Glasmaleri, ja gjort vigtige nye Opfindelser i dets Teknik. Ogsaa ligeoverfor flere af de tidligere italienske Oliemalerier (af Antonello, Perugino, Francia) kan man undres over, hvor meget der i deres Farve endnu er tilbage af den for Glasmaleriet særegne Romantik. Og dog er intet vissere, end at Glasmaleriet i Løbet af det 15de Aarhundrede tabte i kunstnerisk Betydning og Ejendommelighed. En dygtig Forsker har træffende sagt, at det ser ud, som om den forbedrede Teknik selv fremskyndede Tilbagegangen og Undergangen af den Slags Kunster*. Man kunde jo heller ikke længere være tjent med den farverige Skumring inde i Rummet, naar man ønskede at se den nye Malerkunsts friske Farver og rige Detail rent og klart.

Paa van Eyckernes store Alter i Gent er der endnu benyttet nogen virkelig Forgyldning paa Maleriets Flade, men i udelukkende symbolsk Betydning. De store guddommelige Figurer foroven ere fremstillede paa den traditionelle Guldgrund, som dog er behandlet paa en egen diskret Maade; og paa Maleriet af »Lammets Tilbedelse« underneden er der anvendt lidt virkeligt Guld i Glorien om den hellige Aands Due og Straalerne, der udgaa fra den, medens alt andet er naturlig Himmel og Jord. Dette er allerede en meget væsentlig Indskrænkning; og paa de senere Billeder af Jan van Eyck forekommer Forgyldning aldeles ikke, der er ikke engang Glorier eller Gloriestraaler om de hellige Personers Hoveder. Og saaledes vedbliver det for det meste at være i den gammelnederlandske Malerskole, om end enkelte af de betydeligste Malere — Roger van der Weyden, Quinten Massys — noget hyppigere faldt tilbage til Forgyldning, især af Grunden.

Men det var allermindst af Foragt for Guldglans, at man forkastede Forgyldningen. Tværtimod maa det være paafaldende for enhver Betragter af de van Eyckske Oliemalerier, at de høje Farvepotenser ogsaa i dem have et stort Lod i Koloritens Virkning. Kun fremtræde de nu i en ændret Betydning og gengives ved nye Midler.

Hvilket Indtryk af Pragt faar man ikke af det store Alter i Gent! Hvor ødselt ere ikke især de guddommelige Figurer udstyrede med kostelige, glimrende Stoffer og rige Smykker! Der er heri aabenbart endnu noget af Middelalderens Forestilling om Himmeriges straalende Glans. Og da Billedernes Æmner for en Del ere tagne fra Johannes's Aabenbaring, kunde man vel tænke sig en Paavirkning af den gamle østerlandske Fantasis Svælgen i Glans af *Jaspis, Chalcedon, Smaragd* o. s. v.; men en lignende Pragtlyst vil man finde i andre van Eyckske Malerier, som ikke have Æmner fra Aabenbaringen, saavel som i den gammelnederlandske Malerkunst i større Omfang, ikke mindst hos dens sidste store Mester, Quinten Massys, fra Begyndelsen af det 16de Aarhundrede.

* F. W. Unger i Ersch & Gruber's *Allgem. Encyklopädie*, 1ste Section, vol. 69 (1859), p. 57 (Art: »Glasmalerei«).

Man mærker i det hele, at denne Kunst hidrører fra et rigt og pengestolt Folkefærd, der kunde drage Skatte til sig fra alle kendte Dele af Jorden, og hvis borgerlige Damer kunde imponere Dronningen af Frankrig med deres Pynt. Det væsentligste i Sagen er dog vistnok Kunstnernes vaagnende, nysgerrige Natursans, der først og fremmest fæster Blikket paa alt, hvad der er rigtig smukt og glimrende i Virkelighedens Verden. Den katholske Kirke havde i Middelalderen været som en Troldmand, der havde spærret Naturen inde i et Skrin og lukket det med mange svære Segl. Det var hine Kunstnere, som løste Fortryllelsen og paany lukkede Skrinet op for Menneskehedens Øjne, idet de med hellig og umættelig Undren over alle de dejlige Skatte, som fandtes i Juvelskrinet, tog dem frem en for en og lod Øjet rigtig nyde dem. Deraf kom en vis naiv Lyst til at udstaffere den Verden, man fremstillede, som man pynter et Juletræ: paa Jorden og Vejene ligger der Krystaller og Koraller, Englenes Vinger dannes gerne af Paafuglenes Halefjer, og Palmer og Oranger gro i Nærheden af den hjemlige Bøgeskov. Det er paa en Gang Natur og Æventyr. Naturen selv var det allerstørste Vidunder, den var som en nyopdaget Verdensdel med ukendte Skatte.

Havde man tidligere gengivet Guldet ved virkelig Forgyldning og undertiden endda pyntet det med efterlignede Juveler, blev det nu Malernes Opgave med Oliefarven at gengive Glansen i de blanke Kroner og de indvirkede Guldornamenter i den sorte Uld og det røde Fløjl eller det rige Lys og Farvespil i Juvelerne, som man dengang endnu anvendte uslebne, hvad der gør Farvespillet med alt dets Liv og Kraft blødere end Brillanternes skarpe Lyn. Denne Sammensmeltning mellem lyse og mørke Toner i mægtig Modsætning, men dog i samme Farve, denne straalende Virkning af de intensiveste Farver havde egentlig været Umuligheder for det svage, matte Temperamaleri. Her fik man rigtig Brug for Oliefarvernes Saft og Kraft og for den nye Kunst at male vaadt i vaadt. Og her fik man Opgaver, der lig en vanskelig Gymnastik kunde udvikle den nye Tekniks Kræfter, øve den i den yderste Brug af sine Evner.

Men var Sagen saa vigtig? — kunde man spørge. Fra en vis Side set kunde man jo endog betragte Forandringen som et Tilbageskridt; thi naar det netop kommer an paa Glans og Pragt, vil det virkelige Guld dog altid overstraale den malede Efterligning. Men Sagen angaar netop det, som er det ejendommelige for Kunstens Begreb, og Forandringen er derfor et stort Fremskridt i Kunst. Thi Glansen i det virkelige Guld og Lysspillet i den virkelige Ædelsten ere Naturvirkninger, som aldrig kunde bringes ind under Kunstens Herredømme. De ere idel Tilfældigheder underkastede: de forhøjes eller svækkes, alt eftersom Solen skinner eller formørkes af en Sky; Guldglansen flytter sin Plads for hvert Skridt, Beskueren gaar. Fremstilles de derimod ved Farver, forsvinder al Tilfældighed af Indtrykket: de faa deres en Gang for alle be-

stemte Farvetone og Lysstyrke i Forhold til alle Maleriets øvrige Farver og deres givne Plads ifølge det illuderende Lys, som indenfor Billedfladen behersker alt, hvad der er malet. Først derved er Totalvirkningen sikret paa ethvert Punkt og Betingelsen givet for at naa en fuldkommen Harmoni. Nu er den gamle Strid mellem Guldfarven og de andre forbi, idet Metalglansen gengives ved Farvestoffer af samme Art som alt andet — i Overensstemmelse med det Indtryk man faar af Naturen selv.

Og Malernes hele Forhold til Opgaven blev ny. Det gjaldt ikke længer som i Middelalderen blot om at finde Midler, der overladte til sig selv overvældede Stemningen som en berusende Vin. Vel skulde ogsaa i Oliemaleriet de høje Farvepotenser udøve deres lyriske Magt over Sindet; men for at denne Virkning kunde sikres, maatte der aabnes en helt ny og ubetraadt Mark for Naturstudiet. Gennem Iagttagelse, Erfaring og Theori maatte man trænge ind i Lovene for Lysspejling og Lysbrydning. Maleren maatte blive Optiker, førend der endnu existerede nogen egentlig Optik som Videnskab. De nederlandske Maleres Forhold til denne Opgave svarer ganske til de italienske Kunstneres Studium af Menneskeskikkelsens Former, der ved Samarbejde mellem Kunstnere og videnskabelige Granskere lagde Grundvolden for Anatomiens Udvikling. Hvor vidt de nordiske Maleres optiske Iagttagelser bleve udnyttede i rent videnskabelig Retning, derom tror jeg ikke, at Historien har nøjere Kundskab; men Betingelsen har i hvert Fald været til Stede.

Der er dog en optisk Særegenhed netop for Glansen og de øvrige højeste Lys-Indtryk, som van Eyckerne endnu ikke have Øje for: *Irradiationen*, at Lyset ligesom svømmer ud over sine Grænser. De male disse festlige Højder i Farven med samme positive Tydelighed og skarpe Begrænsning som alt andet. Dette kan opfattes som en Mangel ved deres Iagttagelse; men det er ejendommeligt for alle Begyndelsesstader i Kunstens Udvikling, at man stræber efter ren Objektivitet og ikke vil vide af noget ubestemt og utydeligt. Og særlig gælder det om disse gamle nordisk-germanske Malere, at de i deres Redelighed anse det for Pligt at klippe Straalerne af Lyset og Glansen og i det hele male alting, som om de skulde aflægge Ed paa det. Endog i deres romantiske Tilbøjeligheder vise de sig som Realister.

Det var ikke alene farvede Ædelstene som Rubiner og Safirer og Smaragder, der skulde males, men ogsaa det rene og klare Krystal, som Hubert van Eyck har gjort det saa prægtig i det store cylindriske Krystalscepter, som Gud holder i Haanden paa Alteret i Gent: Carel van Mander mener, at dette Scepter med alle dets rige Prydelser har kostet Maleren en Maaneds Arbejde. Og denne Opgave er i malerisk Henseende næsten den samme som at male Vandets klare Straaler fra en Fontæne, som den, der staar midt i »Lammets Tilbedelse«, eller at male

smaa Dug- eller Vanddraaber. Det gælder her om at give det stærke Lysspil i et farveløst, men ikke prismatisk Medium, den uendelig fine Overgang fra de mørke Toner til det skæreste hvide Lys. I Løbet af et helt Aarhundrede, fra van Eyckerne til Quinten Massys, var det en af de kæreste Biopgaver for de nederlandske Malere at udpensle Billedet af en klar Glasvase, fyldt med Vand: de gøre det med usigelig Flid og Taalmodighed og opnaa tidt de nydeligste Resultater, som paa Jan van Eycks lille »Madonna fra Lucca« i Galleriet i Frankfurt a. M.

Men der gives et ufarvet Medium for Lyset af langt større malerisk Betydning end Glas, Krystal eller Vand, nemlig den atmosfæriske Luft, hvori alt paa Jorden lever og røres; og det er i høj Grad karakteristisk for Brødrene van Eyck og en af deres allerstørste Fortjenester af Malerkunstens Udvikling, at de indførte at male Luften som et legemligt Medium, hvori Lyset fortoner sig gennem en Overgang i Farven. Et eller andet svagt og ubetydeligt Forsøg i denne Retning kan vel paavises tidligere; men aldeles utvivlsomt er det disse Malere, som for første Gang i hele Kunstens Historie fremdrog denne Opgave saaledes, at den fra nu af blev en Hovedopgave. Efter alt, hvad der er levnet af Oldtidens Malerkunst og hvad der vides om den fra antike Forfattere, kan man ikke antage, at den har havt alvorlig Opmærksomhed for denne Sag; den gengav vel i sin senere Periode den blaa Himmelgrund, men havde forresten en alt overvejende Interesse for de faste Legemer, navnlig de menneskelige Skikkelser, som den helst rykker frem paa Billedets forreste Plan. Den Luft, hvori Grækere, Italienere og Ægyptere levede, er jo ogsaa saa lys og let, at den ikke ret vækker Opmærksomhed for sig selv som et eget Legeme, men opfordrer til at se lige igennem sig, efter Tingene. Men anderledes er det med Luften over de flade Nederlande i Nærheden af det store, nordiske Hav; der mærker man mere til dens Legemlighed, og der fortoner den stærkere, hvad man ser i Afstand. Ret at gengive Atmosfæren i alle dens skiftende Stemninger — ogsaa de uvenlige — dertil naaede først den senere hollandske Malerkunst fra det 17de Aarhundrede. Van Eyckerne og deres Skole, der komme lige fra Middelalderen, som ikke havde havt mindste malerisk Interesse for Luften, ja endog paa Religionens Vegne havde havt en vis Uvillie mod den naturlige Himmel, male kun dens klare, store, højtidelige Krystal, det høje og rolige Vejr, undertiden med smaa, hvide, skinnende Sommerskyer. Himmelhvælvingen aftone de omhyggelig fra det høje blaa foroven ned imod en hvidlig Horisont: saadanne Himle med deres ejendommelige, klart vemodige Stemning finde vi allevegne i den gammel-nederlandske Malerkunst. Man lader gerne Himlen hvælve sig over milevide Udsigter til det fjerne — saaledes allerede paa »Lammets Tilbedelse« paa Alteret i Gent. I Iagttagelsen af Tingenes Aftoning efter Dybden, ifølge det større og større mellemliggende Luftlag (Luftperspektiven), ere van Eyckerne endnu ikke naaede til fuldkommen

Konsekvens: man føler, at deres Syn var altfor optaget af Nydelsen af alle Naturens Enkeltheder, til at de ret kunde bære det over deres Hjerte at tilsløre dem med en Lufttone. Men de have for første Gang betraadt Iagttagelsens Vej, som senere førte Malerkunsten til saa mærkelige Resultater.

Naar jeg her sætter van Eyckernes og deres Skoles Opfattelse af Luft og Himmel i nøjeste Forbindelse med deres Studier af Lyset i Krystaller og slige Stoffer, saa tror jeg at følge de gamle Maleres egen Tankegang. Denne Forbindelse af Forestillinger har Hjemmel i Bibelen: i Beskrivelsen af Ezekiels Syn (1, 22) hedder det, at over Hovederne af de Væsener, der aabenbarede sig for Profeten, var der som en udstrakt Befæstning af Udseende som blændende Krystal; den klare Himmel under Guds Fødder lignes andensteds i det gamle Testamente (2 Moseb. 24, 10) ved et Arbejde af Safir eller i det nye Testamente (Joh. Aab. 4, 6) med et »Glashav lig Krystal«*. De anførte Ord af Ezekiel fortolker den hellige Hieronymus saaledes, at Krystallet er aldeles rent og opstaaet af klart og skinnende Vand, som er frossent, hvorfor ogsaa det græske Ord *Krystallos* bruges i Betydning af Is: at Krystal er forstenet Is, mente virkelig Oldtidens Fysikere, efter Plinius's Vidnesbyrd (N. H. 37, 2, 9). Der var altsaa fra flere Sider givet tilstrækkelig Autoritet for Middelalderens Opfattelse, om hvilken man ogsaa finder Vidnesbyrd hos Dante. Og Udtryk for slige Forestillinger kunne endda paavises et godt Stykke længere ned i Tiden. Blandt Quinten Massys's Malerier i Louvre er der en Halvfigur af Kristus, paa Guldgrund, og endnu ret tydelig paavirket af Hubert van Eycks næsten 100 Aar ældre Maleri af Gud paa Alteret i Gent. Massys lader Kristus lægge sin ene Haand over en Verdensklode af massivt Krystal, med Guldbælte og Kors som et »Rigsæble«; dette Maleri af Krystalkuglen er i og for sig et kostbart lille Kunstværk. At Kuglens Overflade gengiver en skarp Afspejling af Vinduet i Kunstnerens Malerstue, er et ægte nederlandsk Træk af hyggelig og borgerlig Realisme; men det passer unægtelig kun daarlig til den ophøjede Mening at tænke sig Verdenskloden inde i en Stue. Bedre stemmer det med Tanken, at Kristi Fingre spejle sig i Kuglens Overflade. Men inden i Krystalkloden ser man Jorden, ikke som en anden Kugle, men som en vid Udsigt over Land og Hav, i grønlige og blaalige Toner — vidunderlig nydelig malet. Krystallet forestiller, som man ser, her virkelig Luften over og omkring

* I rige Huse og Paladser i Østerland, siges der, indlagdes Gulvet med Glas, Krystal og Ædelstene, »i Lighed med et Hav«. Saaledes skal det ogsaa have været hos Kong Salomo; og da Dronningen af Saba ved sit Besøg hos Salomo førtes ind i Paladset og saa Gulvet, trak hun Sko og Strømper af for at vade over. Dette kalde nyere Lærde en Fabel, og dog skal Muhammed selv have fortalt det; det skal ogsaa findes i kaldæiske Kilder (Slgn. I. D. Michaelis, *Historia Vitri apud Hebræos*, i Commentt. soc. reg. Goetting. Tom. IV., 1754).

Jorden; og den maleriske Gengivelse af det har ogsaa en slaaende Lighed med de gammelnederlandske Billeder af Himmelhvælvingen. Endnu paa langt senere Billeder (af Rubens og Velazquez f. Ex.) ser man Verdenskloden som Krystalkugle; men den er for meget malet som en Sæbeboble.

Der gives Fænomener af forhøjet Farvepotens, som høre hjemme i den ganske dagligdags Natur. Dertil hører Ilden, der som Lyskilde paavirker Øjet langt stærkere end de Farver, som ses ved tilbagekastet Lys. Fremdeles Solskinnet, Naturens egen Forgyldning. Den samme Lokalfarve, f. Ex. paa en Væg eller et Gulv, som, hvor den ikke direkte modtager Solens Straaler, gør en dump og mat Virkning, hæves pludselig til en mangfoldig højere Lysstyrke og Varme, hvor Solen skinner ind ad Vinduet paa den. Og skønt der herved ikke vækkes nogen Forestilling om det overnaturlige, medfører den forhøjede Farve dog altid en løftet Stemning: Solskinnet kaster festlig Glans selv over den ringeste Vraa; og Ilden er en Gæst, som baade kan bringe Hygge og Rædsel med sig, og som kan fortælle fantastiske Æventyr.

Oliemaleriets nye Teknik benyttedes allerede af van Eyckerne ogsaa til disse maleriske Virkninger, og saa vel bekendte Ting som Ild og Solskin end ere i Livet, saa vare de dog aldeles nye for Kunsten. Paa de to store Maleres bevarede Billeder mindes jeg ikke, at der findes noget Forsøg paa at male Ilden; men en gammel Efterretning melder om et Billede af Jan van Eycks Haand, forestillende en Badstue, hvor man blandt mange andre nye og mærkelige Genstande for Malerkunsten beundrede en brændende Kerte (lucerna ardenti simillima)*. Og efter samme Kilde var der et andet — nu forsvundet — Billede af Jan, hvor man saa en Solstraale faldende ind i Rummet ligesom gennem en Sprække, »saa naturlig malet, at man skulde tro, det var virkeligt Solskin«. Men Solskin er desuden allerede malet paa Alteret i Gent, nemlig paa Billedet af Marias Bebudelse, udvendig paa Fløjene, der lukke for Alteret. Man ser det indre af den hellige Jomfrus simple Kammer: gennem det smalle gothiske Vindue skinner Solen ind i Stuen og kaster sin varme Plet paa Væggen; den skinner ogsaa udenfor over Gaden, man ser gennem Vinduet. Og da man har genkendt denne Udsigt blandt Byen Gents virkelige Gader og altsaa har kunnet bestemme Punktet, hvorfra den er set (Koey Straat Nr. 26), saa følger jo deraf, at Stuen paa Billedet, hvor man ser Englen og Maria, i Virkeligheden er Kunstnerens egen Malerstue**. Allerede den Opgave at male det indre af en Stue

* *Facius, De viris illustribus*, Mskpt. fra det 15de Aarh., udgivet i Florents 1745.

** Det blev for ikke længe siden paavist af O. Seeck (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml. X, 1889), at de to Brødres Arbejde tydeligst kan sondres netop i Billedet af denne Stue, som strækker sig tværs over 4 af Alterets Fløje. Den Kunstner, som har malet Udsigten gennem Vinduet — sikkert Jan — er den, som har havt Malerstue i det ovennævnte Hus; og da hans Tegning af Rummet ikke passer rigtig sammen med

var dengang egentlig ny. Disse gamle Malere lukkede da Øjet op for det, som laa dem allernærmest for Haanden: de forelskede sig i Synet af deres Arbejdsstue, hvor Solen skinnede saa varmt og hyggeligt gennem Vinduet — ret et nordisk Træk, medens Solen for Sydboerne i Reglen er en mindre velkommen Gæst. Men mærkeligt er det, at van Eyckerne, hvor de ikke netop have Solskinnet for sig i Stuen eller kunne se det fra Vinduet, heller ikke ret have Øje for det. Over deres Landskaber er Himlen høj og klar, men Solen skinner alligevel ikke: Buske og Træer, Stene og Figurer ere sete i et roligt Lys uden de skarpe Grænser og stærke Modsætninger mellem Lys og Skygge, som ere ejendommelige for Solskinsvirkningen.

* * *

Brødrene van Eycks Malerier vare for det nordlige Europas efterfølgende Malerkunst i tre Aarhundreder noget lignende som de homeriske Digte vare for den græske Poesi: et Grundlag og en foreløbig Løsning af næsten alle de maleriske Opgaver, som Eftertiden optog til Behandllng, idet Arbejdet senere delte sig i Specialiteter. Deres Kunst indeholdt en Mængde »Løfteparagrafer«, som man siger om Forfatningslovene — Løfter, som først langt senere Slægter naaede til helt at indfri. Den hævede sig ikke alene umaadelig frem over Middelalderens foregaaende; men den blev ogsaa kun sjælden og paa enkelte Punkter naaet af deres nederlandske Efterfølgere lige til Qu. Massys. Man lod tværtimod flere Opgaver ligge, som de store Grundlæggere havde berørt.

Og som Oliemaleriets Patriarker bleve de hele Europas, ogsaa Sydeuropas Lærere. Naar man fra vor Tids Synspunkt ser tilbage paa Oliemaleriet mellem Aar 1400 og Aar 1700, kan man ikke undgaa at blive var, at det med al Forskellighed mellem Venetianere og Florentinere, Spaniere og Nederlænderne, Flamlændere og Hollændere, og mellem de forskellige Aarhundreder, dog udgør en Enhed i Henseende til malerisk Stil. I den Glans og Dybde, som er Oliefarven ejendommelig, er der noget, som svarer til et særegent Følelsesliv. Det gælder ikke alene om Brødrene van Eyck, men ogsaa om de efterfølgende Oliemalere gennem 300 Aar, at det reale Studium af den synlige Verden, Bestræbelsen for bestandig at drage mere og mere af den ind under malerisk Opfattelse, helt igennem er inderlig forbunden med en poetisk Forherligelse af Farven. Man krævede et vist Indtryk af, at Farven var selvlysende, man krævede »Glød« i dens Tone; og de høje Farvepotenser skulde idelig kaste deres Skær over Livet, endog over Hverdagens. Vare hine gamle Nederlændere Oliemaleriets Fædre, saa bleve Venetianerne og Correggio dets vigtigste Opdragere: de lærte

den anden Broders, kan denne næppe have havt den samme Malerstue. Men Hubert har malet Solskinnet inde i Stuen og har efter al Rimelighed studeret det i den Stue, hvor han har malet.

det fremfor alt at forherlige det nøgne Menneskelegeme, saa at det lyste, som om det havde indsuget Solens Straaler og atter tilbagestraalede dem. Neapolitanere og Spaniere kunne være Realister til det yderste; men i deres voldsomme Modsætninger mellem glødende Lys og sorte Skyggemasser er der alligevel Romantik. Rubens lader det malede Lærred bølge i Silke- og Metalglans, og Rembrandt pirrer og drager Øjet ved det glimrende Lys, som gennemtrænger Mørket. Og Claude og Cuyp, ja endog den jævne van Goijen forstaa at mætte den atmosfæriske Luft med Lysstraaler. Van der Neer er Ildlysets og Maaneskinnets Maler og Pieter de Hooch Solskinnets.

Den gamle Glans kaster endnu sit Skær over det 18de Aarhundredes Malerkunst: kun bliver den mere godtkøbs ligesom en Fernis af Forgyldning. Først i Revolutionstiden slukkedes den aldeles: Louis David og hans næsten hele Europa omspændende Skole opfandt den Kunst at benytte Oliefarven til den rene Prosa, den tørre Realisme i Koloriten. Det forsøgte saa de franske Romantikere atter at afhjælpe; Tyskerne havde endog tidligere begyndt at vende sig mod Middelalderen. I Løbet af de seneste Aartier er det gamle Begreb af det maleriske blevet aldeles omskabt, og Koloritens Opgaver ere tagne paa en Maade, som har været fremmed for hele den tidligere Historie. Dermed er i Virkeligheden ogsaa fulgt en stærk Indskrænkning i Brugen af Oliefarven. Hvilke Bindemidler der nu anvendes mest, skal være vanskeligt at sige; men vor daglige Erfaring viser os jo f. Ex. Pastellen i stærk Fremrykning, og det er meget muligt, at Pastellen egentlig svarer bedre end Oliefarven til vor Tids maleriske Opfattelse.

OM DEKORATIVT FARVEVALG (1890).

(EN REGEL, FREMGAAET AF IAGTTAGELSE.)

Det er et Forsøg paa at opstille en Regel for Udvalg og Sammenstilling af Farver i Dekorationen, som jeg her vil meddele. Jeg hører ellers ikke til dem, som have Trang til at besvære deres Medmennesker med æsthetiske Regler eller Love: paa de fleste Omraader af Kunsten tror jeg ikke, at Kunstens Udøvere have Brug for dem. Kun med Hensyn til den rent elementære Anvendelse af Linier og Farver i dekorative Øjemed kan man faa tydeligere Blik paa den æsthetiske Lov og vente sig noget Udbytte af den praktiske Regel. Og selv paa dette Omraade bør man vogte sig for at tro, hvad de Lærde udgranske i deres Studerestue, men kun have Tillid til Iagttagelsens og Erfaringens Lærdomme om, hvad der er skønt og uskønt. Jeg fremhæver derfor udtrykkelig, hvad jeg ogsaa allerede har anført i min Overskrift, at den Sætning, jeg opstiller, aldeles er udgaaet af Erfaring og prøvet gennem den. Det er saa langt fra, at jeg er gaaet paa Jagt efter Regler, at jeg tværtimod kun har taget, hvad der af sig selv er løbet i mit Garn — hvad der udenfra har frembudt sig for min Tanke, ja ligesom paatvunget sig den.

Fysikerne have som bekendt ordnet de rene og elementære Farver som Sektorer (Udsnit) af en Cirkel, med tre, nemlig Rødt, Blaat og Gult som Hovedfarver, de øvrige som underordnede Blandingsfarver mellem Hovedfarverne, saaledes at der dannes en fuldkommen jævn Overgang mellem alle Spektrets Farver. Om den egentlig naturvidenskabelige Værdi af denne Ordning og om Betydningen af Begrebet Hovedfarver er der, saa vidt jeg ved, forskellige Meninger; men derom kan jeg, som ikke er Naturforsker, ingen begrundet Dom have. I hvert Fald er denne Ordning af Farverne i en Cirkel en smuk Opfindelse, der ogsaa frembyder praktiske Fordele ved al Slags æsthetisk Behandling af de elementære Farver.

Min Sætning gaar ud paa følgende: Naar det gælder om at sammenstille forskellige Farver til en dekorativ Enhed, altsaa f. Ex. til Udsmykning af en Væg, et Loft, et Gulv, et broderet Tæppe, Beklædningen af et Møbel, en malet eller emailleret Plade eller

Bakke, eller overhovedet enhver Overflade, som skal opfattes med ét Blik, saa bør man forud udelukke en af Hovedfarverne, eller, som man ogsaa kunde udtrykke det: et større eller mindre Udsnit af Farvecirklen. For at opnaa Stil og Holdning i Virkningen maa man være ensidig i sit Udvalg, begunstige en eller anden Region af Farvecirklen fremfor det øvrige. At anvende alle Hovedfarver ligelig i en og samme Dekoration er ødelæggende for Stil og Stemning*; det gør en usammenhængende, forvirrende, karakterløs og derfor kedelig Virkning. Vil man ikke helt udelukke en af Hovedfarverne, saa bør man dog omgaas yderst varsomt og sparsomt med den og sørge for at anvende den paa en Maade, som er tydelig forskellig fra Anvendelsen af de øvrige, navnlig til tynde Streger, smaa Prikker eller Stænk, medens man benytter de andre til bredere Flader.

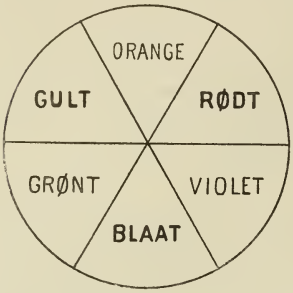

Fig. 55. En Farvecirkel.

Til Bevidsthed om alt dette kom jeg først ret, da jeg ifjor, medens jeg opholdt mig i Paris især for Verdensudstillingens Skyld, i Louvre-Museet betragtede de store og prægtige, farvede og glaserede Brændtlers-Dekorationer, som ved Hr. og Fru Dieulafoy's Udgravninger ere fremdragne fra den gamle persiske Kongestad Susa og derefter i Løbet af de seneste Aar ere komne til Paris. Det er ikke alene uden Sammenligning de smukkeste og betydeligste Stykker af persisk Oldtidskunst, som man nu faar at se i Europa, men overhovedet de vigtigste Prøver, man kender, af Polykromi, kunstnerisk Farvekomposition, fra Orienten i Oldtiden — stolte og herlige Prydelser for Louvres allerede i Forvejen saa rige Samlinger. Man behøver aldeles ikke at være Kunsthistoriker eller Arkæolog af Fag for at fatte levende Interesse for disse Ting: det gaar ganske af sig selv, naar man staar ligeoverfor dem. De Dekorationer, som der her især er Tale om, er en Frise med legemsstore Figurer, Soldater af Perserkongens Livgarde, hidrørende fra Kong Darius Hystaspes's Søns Tid, omtrent Aar 500 f. Kr. F., og en anden Frise med vandrende Løver, der er omtrent et Aarhundrede senere, fra Artaxerxes Mnemons Regering**. Det kunde være meget fristende at fordybe sig i Skildringen af disse Kunstværker fra Indholdets og Teknikens Side; men det vilde ved denne Lejlighed føre os for langt bort fra vort egentlige Æmne. Her tale vi altsaa kun om Farvekompositionen.

Der er allerede ved det første, rent umiddelbare Indtryk af denne

* Se Gulvene i nederste Etage af Udstillingsbygningen i Nyhavn!

** For ikke paa dette Sted at blive for vidtløftig med Henvisninger skal jeg indskrænke mig til at anføre det sidst udkomne (5te) Bind af Perrot & Chipiez's store Værk: *Histoire de l'art dans l'antiquité*, hvor man atter vil finde de fornødne Henvisninger til andre Skrifter. (Se nu ogsaa Kopierne i Kunstmuseets Afstøbningssamling.)

Farvegivning noget paafaldende: Virkningen er saa lys, saa høj og stærk — men tillige tør og saftløs —, at man i Tanken føler sig henflyttet til det mægtige Solskin over et sydasiatisk Højland; og Karakteren af det hele er tillige saa højfornem, som man kan vente det fra et Palads, hvor Storkongen over hele det vestlige Asien residerer. Er der nogensteds, hvor man kan tale om Stil i Farven, saa er det her. Heraf fik jeg strax et saa stærkt Indtryk, at jeg følte en levende Trang til at gøre mig nøjere Rede for, med hvilke Midler denne ejendommelige Virkning er opnaaet. Da jeg saa optegnede, hvilke Farver der var anvendt, fandt jeg, at det var følgende: Blaat, Blaagraat, Blaagrønt, Grønt, Graagrønt, Gulgrønt, Gult (Lysegult, Guldgult), Mørkebrunt, Sort, Hvidt. Det er en ikke ringe Mængde forskellige Nuancer. Der er baade rene Farver og blandede; dog ere de alle, hver for sig, hensatte ved Siden af hverandre uden gradvis sammensmeltede Overgange — som det jo ogsaa næsten altid er Tilfældet i Oldtidens Kunst udenfor Europa.

Men Rødt fandtes aldeles ikke, hverken paa Friserne med figurlige Fremstillinger eller paa de tilhørende Ornamenter, overhovedet ikke paa noget af de mange glaserede Brændtlersstykker, som vare komne til Louvremuseet fra Susas Ruiner*. Heller ikke de til Rødt nærmest grænsende Bifarver (Orange og Violet) vare medtagne. Med andre Ord: hele den ene Halvdel af Farvecirklen var udelukket, og al Virkningen opnaaet ved Farverne fra den anden, dels rene, dels blandede med Sort og Hvidt, der ogsaa vare anvendte rent paa underordnede Pladser. Der er ingen Tvivl om, at det netop er paa denne Ensidighed, at Farvestemningens kraftig udprægede Karakter beror. Historisk betragtet maa denne Farvestil antages at stamme fra Kaldæa og Assyrien og derfra at være overført til det nærliggende Susiana. Fra hine ældre Kulturlande kender man glaserede Brændtlers-Dekorationer, hvor Hovedfarverne Gult og Blaat ere anvendte næsten alene, f. Ex. en prægtig assyrisk Frise fra Khorsabad, gengivet i Victor Place's Værk: Ninive et l'Assyrie. Det er ikke vanskeligt at tænke sig, hvorledes den gamle asiatiske Kunst, udgaaende fra en saa overordentlig Simpelhed i Anvendelsen af Farven, efterhaanden har med-

* I Ruinerne af *Persepolis* fandt Dieulafoy Lerstensbrokker (glaserede?) med lysegraa og med rød Farve. Denne Kendsgerning er benyttet af den evig uheldige Chipiez til en farvet Restauration af Darius's Palads i Persepolis *(Histoire de l'art antique V, Pl. IX)*. I Modsætning til de bevarede Friser fra Susa med deres karakterfulde Farveholdning er det ret lærerigt at betragte den smagløse Ragout af alle Farver, som Chipiez her har givet til bedste: man kan ikke se noget mere godtkøbsagtigt. Det Motiv, han har benyttet til Vægfladernes Beklædning, hører sandsynligvis slet ikke hjemme i Persiens Oldtid. — Om en rød Stuk, som fandtes i Susa, siger Dieulafoy meget rigtig: *Ce stuc, en raison de sa couleur, ne pouvait être mis en contact avec les faïences bleues* (Revue archéol. 1886, 265). Han formoder, at den har været anvendt til den indre Dekoration, medens det glaserede Ler har taget sig bedst ud i fuldt Solskin.

taget flere Nuancer uden derfor at overskride sine oprindelig givne Grænser.

Der har i den sidste Snes Aar i Videnskaben været megen Tale om Farvesansens oprindelige Udvikling i Menneskeslægten. Man har paastaaet, at Sansen for de forskellige Farver først efterhaanden er traadt frem, og at navnlig Sansen for Blaat først er udviklet meget sent, langt ind i den historiske Tid: Sprogforskerne have ogsaa iagttaget, at nogle af de ældste Sprog mangle særlige Ord til Betegnelse af den blaa Farve. At man tidlig har lært at kende Rødt, har, saa vidt jeg ved, aldrig været betvivlet: de fleste Mennesker ville vist snarest være tilbøjelige til at kalde Rødt Farven fremfor alle Farver og mene, at hvis Farverne have en Dronning, saa maa det være Rødt. Og nu træffe vi her, fra meget fjerne Tider, en aabenbar Forkærlighed for Blaat (og Gult) og en konsekvent Udelukkelse af Rødt. I Virkeligheden forholder det sig uden Tvivl saaledes, at der, saa dybt som man kan lodde Menneskeslægtens sjælelige Udvikling, har været en Bevidsthed om alle Hovedfarver og Evne til at fremstille dem og anvende dem i Dekoration, for saa vidt man har villet. Dertil behøves ikke, at Sprogene skulle have dannet særlige Ord til Betegnelse for enhver af dem: det gælder her en Sag mellem Øjet og Haanden, ikke mellem Øret og Stemmen. Det var kun i bestemte Sammenhæng, at de gamle Asiatere ikke anvendte Rødt, ellers have de, som der ogsaa er Beviser for, meget vel kendt det og havt Evne til at anvende det kunstnerisk. Heller ikke kan det antages, at der har været nogen teknisk Hindring for dem i at bruge Rødt i glaserede Brændtlers-Dekorationer: fra Assyrien kender man meget ældre Exempler paa en saadan Anvendelse af Rødt, og Traditionen i Assyrien hører til samme Stamme som i Susiana. Naar man ikke har brugt det sammen med Blaat og Gult som Hovedfarver, saa er det, fordi man ikke har villet bruge det. Vi staa her paa Farvens Omraade ligeoverfor det, som Franskmændene kalde et *parti pris* — hvad vi desværre ikke have noget dansk Ord for —: en vis resolut Vilkaarlighed i Handlemaaden, som der dog er god indre Mening i og derfor Styrke og Karakter.

Hos Oldtidens Grækere har der været et lignende *parti pris* med Hensyn til Farven; men det har spillet en noget anden Rolle i Kunsten og havt en forskellig Karakter. Flere gamle Forfattere tale om den udelukkende Anvendelse af 4 Farver: 1) Gult (Okker), 2) Rødt (sinopisk Jord: et mildt, køligt Rosenrødt), 3) Sort og 4) Hvidt; men da Sort og Hvidt jo egentlig ikke ere Farver, bliver der kun Gult og Rødt tilbage, altsaa med Udelukkelse af Blaat. Beretningerne gælde særlig om den egentlige Malerkunst i den ældre Tid i Grækenland: en Kunst, der til Trods for sin store Simplicitet i Farven omfattedes med den største Beundring og Begejstring fra Grækernes Side og glimrede med mange berømte Kunstnernavne. Og at Beretningerne ere

troværdige, derom kan der ikke være mindste Tvivl. Vi kende ogsaa denne gammelgræske Farvestil fra dens dekorative Side; thi baade paa de malede Brændtlers-Vaser og paa andre gamle dekorative Terrakottaer finde vi Gult og Rødt som de eneste egentlige Farver i Forbindelse med Sort og Hvidt: Blaat og de tilgrænsende Farver ere ikke medtagne, skønt Grækerne forøvrigt fra ældgammel Tid meget vel kendte Blaat og gerne anvendte det i arkitektonisk Dekoration og da fortrinsvis i Forbindelse med Rødt, med Udelukkelse af Gult. Hvorledes den gamle Firefarvers-Stil har taget sig ud i den egentlig højere Malerkunst, det kunne vi ikke længere danne os nogen ganske tydelig Forestilling om, eftersom hele den egentlige græske Malerkunst er tabt for os; dog kende vi Eftervirkninger af denne Stil, som kunne hjælpe os til en Idé om dens Karakter. I det store Mosaikbillede fra Pompeji, »Alexanderslaget« (nu i Museet i Neapel), der er en Gengivelse af et historisk Maleri fra Tiden kort efter Alexander den store, altsaa fra den berømte Maler Apelles's Tid eller endnu senere, er der, som man let kan tænke, anvendt en stor Mangfoldighed af Farver; men endnu her er Blaat absolut udelukket, og de tilgrænsende Farver ere kun benyttede meget sparsomt. Hele Billedet er stemt i varme Toner med Rødt og Gult som Hovedfarver. Himlen paa dette Billede er ikke blaa, men dæmpet hvid: det er et slaaende Bevis for, at den nedarvede, mere dekorative end egentlig maleriske Farvestil her endnu har Overhaand over den maleriske Gengivelse af Naturen.

Hvad Stil vil sige, det lærer man i enhver Henseende bedst af Oldtiden. Stilen udviklede sig da sundt af ældgammel Tradition: den undergravedes ikke af Experimenter; man frittede ikke efter alle de mulige Maader, hvorpaa en Ting kan tages, men lod sig nøje med at udvikle og berige den Maade, hvorpaa den nu engang var tagen. I Farvesammenstillingen har der hersket bestemte Stilarter ligesom i Bygningskunstens Former og i Musikens Harmonier. Der var nemlig en indre Fornuft i den Maade, hvorpaa Tingene fra først af vare tagne og derefter overleverede: den havde man en umiddelbar Følelse for og nedarvet Tillid til.

Efter at jeg nu har paapeget dette fornuftige Princip for Farvekompositionen for den asiatiske og græske Oldtids Vedkommende, vil jeg væsentlig lade mig nøje dermed. Jeg opfordrer Læseren til at prøve Reglen, som jeg ovenfor har fremsat den, paa flerfarvede Dekorationer af alle forskellige Stilarter. Jeg paastaar jo ingenlunde, at man i ethvert Tilfælde vil finde Reglen fulgt; jeg kender selv meget vel Exempler baade fra Oldtid og senere Tider, hvor den ikke er det. Men jeg tror dog at have givet den et solidt historisk Grundlag; og jeg mener, at hvor den ikke er fulgt, der burde den maaske helst have været det. Det er jo ikke ethvert Kunstværk, der er udgaaet fra den

fineste Sans for Benyttelsen af Kunstens Elementer: Menneskene lade sig saa tidt vildlede af den Tro, at det bliver des bedre og fuldkomnere, jo mere der diskes op af alle Slags. Det er i hvert Fald den kunstneriske Følelse, som til syvende og sidst maa afgøre Sagen; den kan ikke erstattes af nogen Regel. Reglen kan kun lede Følelsen paa Vej — helst paa den rette.

Til Slutning vil jeg blot fremhæve, at Reglen ogsaa har sin Betydning for den egentlige Malerkunst, for Nutidens ikke mindre end for Oldtidens. Et Maleri kan jo betragtes fra to kunstneriske Synspunkter: dels med Hensyn til Gengivelsen af, hvad det forestiller, dels med Hensyn til det indbyrdes Forhold mellem Farver og Linier, uanset hvad de gengive. Med andre Ord: ethvert Maleri er, foruden at være et Billede, tillige en dekorativ Flade og er som saadan de samme Love underkastet som alle andre dekorative Flader. Og hos enhver sand Kolorist vil man utvivlsomt skønne noget af den Ensidighed i Valget af Farver, som giver hele Farvevirkningen en udpræget og individuel Karakter. Det kan være et meget tiltrækkende Studium at gøre sig Rede for denne paa tusind forskellige Maader fremtrædende Ensidighed.

Et Par danske Malerier fra vor kongelige Samling ere i denne Henseende ret lærerige. Det ene er Vigilius Erichsens fine gamle Billede af Enkedronning Juliane Marie, staaende i et Gemak og pegende hen paa Bronze-Busten af sin afdøde Gemal, Frederik V. Hvilken stilfuld Simpelhed i Farven! Det milde hvide og graalige Skær af Atlaskesroben behersker det hele; derefter kommer det høje og klare Blaa i Betrækket paa Møbler og Vægge; lidt Gult og Brunt i den glinsende Forgyldning — flere Farver er der egentlig ikke. Rødt er slet ikke taget med — dog med Undtagelse af et lille Stænk Zinnober paa Dronningens Kinder, hvor det ogsaa tager sig ud som en fremmed Gæst, som noget, der ikke kommer indenfra, men er hentet op af en lille Daase paa Toiletbordet. Hele Harmonien har forresten noget af den samme kølige, fornemme Holdning som i de gamle persiske Dekorationer fra Susa; vi befinde os jo ogsaa her som hist ved et absolut Monarkis Hof. Betragt saa i Modsætning dertil Eckersbergs smukke »Nathansonske Familiebillede«. Der er en langt rigere Mangfoldighed af Lokalfarver; og Eckersberg hørte jo til en Skole, som i høj Grad respekterede Lokalfarven, fremstillede den rent og tydelig og overlod den til dens egen Virkning! Dermed følger let noget broget; dog kan man ikke nægte, at Farverne paa dette Billede i det hele ere fint og harmonisk sammenstemte. Her have de varme Farver Overhaand, og Blaat er, skønt ikke fuldstændig udelukket, dog kun saa svagt og knapt repræsenteret (i Striberne paa en Kjole i Mellemgrunden), at det langtfra fremtræder under lige Vilkaar med de andre Hovedfarver. Det passer godt til den Stemning af det borgerlige Hjems lune Hyggelighed, som hviler over hele Maleriet.

FARVEN OG BILLEDHUGGERKUNSTEN (1886).

Mod Slutningen af 1884 udgav Professor Georg Treu, Direktør for Antiksamlingen og Afstøbning-Samlingen i Dresden, en Brochure paa et Par Ark: Sollen wir unsere Statuen bemalen? (Berlin, Robert Oppenheim). Han besvarede dette Spørgsmaal med et uforbeholdent og fuldt klingende ja, dels i Henhold til nyere Forsøg med farvet Skulptur, dels i Henhold til Historiens Vidnesbyrd, der efter hans Mening utvetydig vidner om, at Billedhuggerkunsten under en naturlig Udvikling altid benyttede Farven. Specielt gjorde han dette gældende med Hensyn til den antike Kunst, som er den særlige Genstand for hans Studium; og han paastod, at »Polykromien* kun var bleven trængt ud af Skulpturen ved en arkæologisk Misforstaaelse fra Renæssancens Side«.

Egentlig indeholdt Treus Skrift vel intet af afgørende Vigtighed, som man ikke havde hørt eller kendt i Forvejen: dets Betydning beroede paa den Friskhed, den varme Overbevisning, den »verve« og det Talent, hvormed han plæderede sin Sag, og allermest derpaa, at denne Sag blev baaret frem af en Strømning saavel i Tysklands egen nyere Kunst som i dets Videnskab om Kunsten. Det er naturligvis Tidsalderens hele Forkærlighed for det maleriske og det realistiske, som er den væsentlige Drivfjer i denne Bevægelse. Hvis Treus Mening ikke havde fundet Jordbunden paa mange Maader forberedt for sig, vilde den ikke have gjort saa megen Opsigt, som den gjorde, eller givet Stødet til, at der i et af Berlins Stats-Museer blev afholdt en righoldig Udstilling til historisk og praktisk Oplysning om Polykromien i Skulpturen.

Denne Udstilling (Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke) fandt Sted i de sidste 6—7 Uger af 1885 i Stue-Etagen af National-Galleriets nye og statelige Bygning. Der saa man en Mængde Ting, som vare udlaante fra Berlins store Museum for antik og nyere Skulptur og forsaavidt ogsaa kunde være sete enkeltvis dér, i den nærliggende Bygning, men som man alligevel med Rette havde sammenstillet paa Udstillingen under Synspunktet af polykrom Skulptur. Der

* »Polykromien« er Anvendelsen af mange eller dog flere Farver paa det samme Kunstværk.

var en endnu større Mængde Sager fra andre offentlige og især fra private Samlinger, desuden fra mange Kunstneres Atelier'er rundt omkring fra de tyske Lande. Der var ægyptiske, græske, etruriske, indiske, kinesiske, japanske Billedhuggerarbejder, sammensatte af forskellige Stoffer eller med mer eller mindre fuldstændig bevaret Maling. Der var Gibsafstøbninger af gammelgræske Relieffer, paa hvis originale Marmor man har fundet sikre Farvespor, som paa Gibsen vare helt gennemførte. Der var andre, mere frie Forsøg paa at illustrere, hvorledes bekendte antike Figurer, paa hvilke der nu ingen Farve er bevaret, kunne antages at have været malede (farvede Gibsafstøbninger, Akvarel-Tegninger o. desl.). Der var de bekendte smaa Terrakottafigurer fra Tanagra med deres bevarede Farver. Der var en lille Pallas Athene af Elfenben og forgyldt Sølv, der skulde vise, hvorledes Fidias's Kolos af Guld og Elfenben i Parthenon kunde have set ud. Der var malede Helgenfigurer fra Middelalderen, hidrørende fra tyske Kirker; fortræffelige Arbejder af italiensk, tysk og spansk Renæssancekunst, der var Robbia-Fajancer og Meissener Porcellæn. Saa var der endelig en Mængde Kunstværker og Forsøg i farvet Skulptur fra den nyeste Nutid, dog altsammen tysk Kunst.

Der var — naar man oversaa alle Værkerne fra de forskellige Perioder — farvede Arbejder af simplere Sten og af Marmor, Alabast, Gibs, Stuk, brændt Ler, Fajance, Porcellæn, Elfenben, Træ, Vox, forskellig behandlet Metal, papier maché. Der var endelig, kunde man tilføje, baade meget gode Ting og meget daarlige Ting: Arbejder, der kunde være heldige Talsmænd for Ideen om farvet Skulptur, og andre Arbejder, der kun kunde gøre Nytte ved at vise, at saaledes skulde det i hvert Fald ikke være.

Saa mange Ting der end fandtes paa denne Udstilling, var der dog noget, man savnede, og som jeg savnede lige fra den første Time, jeg var der, nemlig et rigtig udmærket Maleri af en af de store Kolorister, af Tizian, Correggio, Andrea del Sarto, Velazquez, Rubens, Rembrandt, van der Meer. For ret at vurdere, hvad der kan udrettes med farvet Skulptur, trænger man til at sammenligne det med, hvad Malerkunsten kan udrette med Farven. Det vilde da vistnok vise sig, at egentlig alene Malerkunsten udøver det virkelig kunstneriske Herredømme over Koloriten. Den højeste Tinde af dette Bjerg er det ikke Plastiken forundt at bestige; den maa nøjes med de lavere Regioner.

Det, som gør Kunsten til Kunst, er, at den menneskelige Villie gennem den kan udtrykke sig med den nøjeste og fineste Bestemthed, at den kan gøre sig gældende paa ethvert Punkt, at der ikke arbejdes paa et omtrent, men paa et netop. Formen gengiver Billedhuggerkunsten med fuldkommen Bestemthed; men i Henseende til Farven maa der tages stærke Forbehold.

Jeg betragter her en farvet Gibs-Buste af en ældre Officer med en anselig Skallepande, af Josef Kaffsack i Berlin. Ingen kan nægte, at den baade i Form og Farve er et meget respektabelt Arbejde: den store, haarde Pande er temmelig nær ved at gøre en illuderende Virkning. Nu ser jeg denne Buste imod et Tæppe af mørkebrunt Fløjl, der er ophængt som Baggrund, og det ser ganske godt ud. Der er Mening i denne Farve, en bestemt Smag, om der end i denne Sammenstilling af gullige, brune, brankede, brændte Farver er lidt for meget af en forbigaaende tysk Modesmag. Men hører det Fløjl bagved med til Kunstværket, den farvede Buste? Lad os være saa medgørlige at indrømme det. Jeg ser desuden Busten og Fløjlet i en ganske bestemt Belysning paa en given Plads i Forhold til Vinduet. Hører denne Plads og denne Belysning ogsaa med til Busten? Lad os ogsaa være saa medgørlige ikke at gøre Vanskeligheder paa dette Punkt, skønt vi derved komme til at drage noget vel stramme Vilkaar for den farvede Skulpturs Virkning.

Fig. 56. Et Pompejansk Maleri. En Kvinde maler en Herme.

Som jeg her staar, ser jeg altsaa Hudens Farve i Pande, Tinding, Kind i et ganske bestemt givet Forhold til Baggrundens Farve. Men nu tager jeg mig den Frihed at gaa nogle Skridt til den ene Side: Saa fordringsfuld kan den farvede Skulptur da heller ikke være, at den kan forbyde de levende Mennesker at færdes frit omkring i Rummet, og jeg fornemmer intet Kommando fra den gamle Officer om, paa hvilken Plet jeg skal staa for at betragte ham. Efter at have flyttet mig ser jeg en anden og anderledes belyst Flade af Pande og Kind imod den mørkebrune Baggrund. Der er ikke længere det samme Forhold mellem Farvetonerne — omtrent vel, men ikke nøjagtig.

Naar en Maler derimod paa sin jævne Flade sætter en Pande og en Kind imod en Baggrund, saa giver han et nøjagtig bestemt Forhold mellem Toner og Valører, det Forhold, som han netop vil give, i harmonisk Overensstemmelse med hele den lille Farveverden, han som absolut Herre skaber indenfor sin Ramme. Og er der overhovedet Lys nok til at se Maleriet, staa alle Farverne netop saaledes sammen og ikke anderledes. Ja det beskedneste Dekorationsmaleri, der ikke indlader sig paa at gøre Billeder, men blot smykker en Flade med Linier og Farver, ud-

øver i denne Retning et kunstnerisk Herredømme, som Plastiken, der arbejder med den virkelige, voluminøse Form i det virkelige Lys, ikke kan udøve.

Jeg antager, at de store Kolorister blandt Malerne — det vil altsaa sige dem, som overhovedet bedst have kendt Farvens Hemmeligheder — forholdsvis mindst vilde have interesseret sig for en illuderende Farvning af Skulpturen. De vilde vistnok have hævdet, at der er stor Forskel paa Kolorit og Kolorering. Jeg overser ikke, at f. Ex. Velazquez levede samtidig med hine duelige, endog udmærkede spanske Billedhuggere i Træ, der malede deres Statuer og Buster med Livets Farver og i den Grad stilede mod Illusion, at de endog tilføjede Taarerne, der strømme ned fra Madonnas Øjne, med Glasperler, som man kan se det paa Montañez's ypperlig malede Træbuste i Berliner-Museet. Der synes mig at være et vist Slægtskab mellem denne farvede Skulptur og visse spanske Maleres Kunst; jeg tænker paa Ribera eller Zurbaran, som med deres drøje, tykskallede Lokalfarve og haarde Skygger vilde give et Indtryk af den ret haandgribelige Legemlighed. Men de største spanske Malere: Velazquez og Murillo havde i deres modneste Arbejder et helt andet Maal for Øje: de saa netop Farven i »den omstrømmende Luft«, de smeltede den i Lyset og vilde ikke vide noget af dens raa og usødne Virkelighed.

Correggio maa i Modena have set Arbejder af sin ældre samtidige Guido Mazzoni, der gik videre end nogen anden af den italienske Renæssances Billedhuggere i at anvende Farven paa sin Skulptur i rent realistisk Retning: han lod sig ikke nøje med farvede Buster og Statuer, men udførte hele Grupper, som han sammenstillede i store Nicher ligesom paa en Skueplads. Man kan endnu den Dag idag ikke se noget mere illuderende end Gruppen af Jesu Barndom i Krypten af Domkirken i Modena, med den bekendte lille Kokketøs, der kommer lige ind fra Skorstenen med en Potte Vælling til Kristusbarnet. Men der er ikke nogen Sammenhæng mellem et saadant Fænomen og Correggios Malerkunst. Derimod har man allerede forlængst med Rette fundet Sammenhæng mellem Correggio og hans samtidige Antonio Begarelli, der ligeledes gjorde Grupper og Figurer af Terrakotta til Modenas Kirker; men Begarelli anvendte netop ikke Polykromien, men gjorde sine Figurer ensfarvede og lod dem saaledes gøre deres maleriske og plastiske Virkning i en bestemt givet Belysning i Rummet. Den store Maler har uden Tvivl interesseret sig meget for at studere Spillet af Lys og Skygge paa disse Figurers Overflade og har maaske selv modelleret smaa Figurer til Forberedelse for sine store maleriske Kompositioner, saaledes som nogle Figurmalere ogsaa gøre nu til Dags (jeg har set slige Forsøg hos Frederick Leighton i London). Men sikkert har Correggio ikke stu-

deret Kødfarvens Virkning i forskellige Belysninger ved at overlægge Lerfiguren med en Lokalfarve: han var mere kræsen med Hensyn til Farvevirkningen end som saa.

Den farvede Skulptur og den fuldendte Malerkunst staar snarest i et omvendt Forhold til hinanden. Jo højere Malerkunsten udvikler sig, des mere suger den Farven af Skulpturen.

Eugène Delacroix pegede engang ned paa Gadens graa og snavsede Brolægning og sagde: »Hvis man havde sagt til Paolo Veronese: Mal mig en smuk blond Kvinde med denne Farvetone i Kødet, saa vilde han have gjort det, og Kvinden vilde i hans Maleri have været smuk og blond«. — Vel at mærke: i hans Maleri, paa et bestemt Plan i Dybden, i en bestemt Belysning, sammenstemt med alle Maleriets øvrige Farver. Under saadanne Vilkaar vilde den skære, blonde Kødfarve kunne undergaa saadanne Forvandlinger, at den vilde ses graa og neutral, og saaledes, at Beskueren dog vilde forstaa den graa og neutrale Tone netop som Billedet af en blomstrende Legemsfarve.

Lad os nu antage, at Malerens Figur staar lige i Forgrunden af Maleriet, i fuld Belysning; saa kan han ikke male en smuk blond Kvinde med en Farve som Gadens Brostene. Han skal da ikke alene finde en enkelt Tone, der gør Indtryk af Lokalfarven i de fuldt belyste Partier; han skal ogsaa følge hele den Skala af Forvandlinger, som Lokalfarven undergaar efter Overfladens forskellige Stilling til Lyset og til Øjet. Overfladen af Legemet er rund, løber tilbage i sig selv. Kun en enkelt Stribe af den modtager Lyset lodret indfaldende, dens andre Dele strejfes af Lyset, vende mere og mere bort fra det, vende helt bort fra det, ligge i Skygge, optage i Skyggepartiet Reflex fra Luften og de omgivende Genstande. Alle Partierne fremstille sig altsaa i ganske forskellig Farve for Øjet. I det højeste Lys er Farven gullig, hvidlig, rødlig, i Halvlyset bliver den køligere, i Skyggen atter mørk, brunlig, i Reflexen forskellig efter Omgivelserne. I Lyspartiet kommer desuden Glansen til med en egen Farvetone. Alle disse Toner skulle staa saa forskellige i Farve og Valør, og alligevel skal der sørges for, at Øjet umiddelbart opfatter dem alle som Repræsentanter for én Lokalfarve, saaledes, at hvis man efterhaanden drejede Overfladens forskellige Partier, som nu ligge i Halvlys, Skygge, Reflex, om i det fulde Lys, de allesammen i dette fulde Lys vilde staa med én og samme eller med indbyrdes meget nær beslægtede Farver. En uendelig Tumleplads for Koloristens Kunst. Alle de Toner, der gengive Legemet, skulde desuden samstemme med hele det øvrige Maleris, føres ind i dets ejendommelige Atmosfære og Belysning.

Men den, som maler en Statue, skal blot lave en Tone sammen paa sin Palet, der svarer til Kødfarven, saaledes at de ved at ses lige ved Siden af hinanden, i det samme Lys, nemlig det højeste og mest direkte, som Genstanden kan modtage, gøre den samme Virkning. Der kan vel ogsaa for Statuemaleren være Tale om Overgange og Nuanceforskelle,

nemlig i Lokalfarven selv, idet f. Ex. Kinden er lidt rødere end Panden, Læben atter rødere end Kinden, Aarerne blaaligere o. desl. Men Overgange ifølge Farvens Samvirken med Lyset har Statuemaleren intet at gøre med. Dem maa han overlade til Naturen at besørge: den lægger jo af sig selv Halvlys, Skygger og Reflexer over Tingene. Men Naturen er ikke Kunsten: at Kunsten overlader en Opgave til Naturen, vil sige, at den selv ikke har noget at sige om den, at det ikke er dens egentlige Element.

Og saa kommer det an paa, om Naturen kan løse Opgaven, det vil sige: om de Lys, Halvlys osv., som den lægger over den farvede Statue, kunne komme til at tage sig ud, som om de laa over virkelig levende Hud og Kød. Det kommer an paa, om det Stof, som Billedhuggeren vælger til at gengive Form og Farve med, paavirkes af Lyset, modtager og tilbagekaster det, paa samme Maade som det menneskelige Legemes Stof. I denne Henseende nødes man til at være meget nøjeregnende: endog et Øje, som ikke er særlig kunstnerisk dannet, vil lettelig frastødes af en falsk Virkning af Karnationen. Thi hvad der ikke ganske nøje stemmer sammen med den naturlige Karnation, kommer til at se ud som Usundhed, som om der var noget i Vejen med Stofblandingen i Personens Legeme og han altsaa ikke kunde befinde sig vel. Der hører ogsaa meget til, for at man virkelig skal tro paa Farven, tro, at den er Stoffets egen og ikke en paalagt Sminke.

I denne Retning maatte man virkelig være spændt paa, hvilke Oplysninger Udstillingen i Berlin kunde give dels gennem ældre Kunstværker, dels gennem nye Experimenter. Jeg fremhæver heraf, hvad der har forekommet mig særlig lærerigt — det være sig som Vink eller som Advarsel.

Det kommer an paa Stoffet — naturligvis forsaavidt som Stoffet kommer umiddelbart til Syne. Overlægger man det med en ugennemsigtig Farvekruste, er det jo ligegyldigt, hvoraf Kærnen bestaar, om den er af Terrakotta, Stuk, Træ, Elfenben eller Guld. Saa kommer det mere an paa Farvens Bindemiddel. Dog viser Erfaringen — ogsaa fra Berliner-Udstillingen —, saa vidt jeg skønner, at en Dækning med et pastost Farvelag aldrig kan gøre nogen rigtig Virkning, hvad saa end Bindemidlet er: det standser Lysstraalerne umiddelbart paa Overfladen og tillader dem aldeles ikke at trænge ind i Stoffet. Oliefarven, hvis organiske Fedme saa fortræffelig hjælper Maleren til at gengive, endog forherlige Legemsstoffet — netop fordi Maleren har hele Aftoningen i Lyset under sit kunstneriske Herredømme og kan spille med den mer eller mindre pastose og laserende Behandling — denne Oliefarve bliver, naar den anvendes paa Skulpturen, lettelig til en sejg Hinde, et Overtræk, som

vægrer sig ved at gengive Naturen sandt. Renæssancetidens italienske, tyske, spanske Billedhuggere, som malede deres Arbejder, have troet for meget paa, at de med Oliefarve paa Kridtgrund kunde udrette noget lignende, som der kan udrettes i Maleriet. Det kan fra Formens Side være beundringsværdige Arbejder fra de største Mesteres Hænder, og Farvegivningen mangler naturligvis heller ikke en stor Interesse som Vidnesbyrd om Tidens Smag og dens Krav til Kunsten. Jeg ønsker ikke Farven bort fra disse Statuer og Buster, foreslaar ikke at hvidte dem. Men jeg gad dog nok vide, om nogen, der i Sandhed kender, hvad Kolorit er, nogensinde har fundet umiddelbar Glæde ved Farven paa disse Skulpturarbejder, saaledes som man kan fortrylles ved de store Maleres Kolorit.

Hvilket Stof eller Bindemiddel i Farven man end bruger, maa man meget vogte sig for en glimrende Fernis eller Glasur, naturligvis des mere, jo mere Kunsten gaar ud paa Illusion. Ved et Maleri kan man stille sig saaledes — eller kan stille Maleriet saaledes —, at man ikke generes af Glansen. Derimod vil den i Volumen fremstillede Form med den krumme og bugtede Overflade uundgaaelig glinse stærkt, hvorledes man end stiller sig, hvilket gør et Indtryk, som om Personen, med eller uden Klæder, kommer lige fra et Styrtebad — af Gummivand.

Nogle Forsøg af den nu afdøde Carl Cauer i Kreuznach med at lægge Oliefarve over en forgyldt Overflade, saaledes at Forgyldningen delvis skinner igennem, turde betragtes som aldeles forfejlede: Virkningen er skingrende og skrigende som allevegne, hvor en skinnende Metalgrund faar Lov til at virke gennem Farven. Jeg haaber, at Cauer ikke i det andet Liv maa blive straffet altfor strængt, ikke engang saa strængt, som han egentlig havde fortjent det — for sin barbariske Behandling af Parthenonsfrisen med Forgyldning og Farve. Det mærkeligste ved Cauers Forsøg er, at de, efter Treus Oplysninger, have havt nogen Betydning i Retning af at agitere Spørgsmaalet om den polykrome Skulptur i Tyskland. Det er et Bevis paa, hvor meget Mod Tyskerne have paa farvet Skulptur, at de ikke engang have ladet sig afskrække af den Parthenonsfrise!

Blandt de Ting, som fortjente størst Opmærksomhed paa Udstillingen, vare nogle Portrætbuster af Terrakotta eller Gibs, aldeles naturalistisk malede med Oliefarver eller Kaseinfarver paa en saadan Maade, at Stoffet ikke var ganske dækket af den paalagte Farve, men dets ejendommelige Karakter fik Lov til at virke igennem den. Dertil hørte det Portræt af en Officer, som jeg ovenfor har nævnt, af Josef Kaffsack, et Mandsportræt af Max Landsberger og et Portræt af en ældre fornem Dame, en Storhertuginde af Mecklenburg Strelitz, af den bekendte Prof. Albert Wolff i Berlin. Ved Farvegivningen havde Wolff lagt an paa, hvad vi i Danmark kunde kalde en Gertnersk Virkning: han havde

gjort sig megen Umage for at gengive den fine, klare, lidt visne Hud med de smaa skarpt tegnede Blodaarer i Kinden, Klarheden i de lyseblaa Øjne. Denne Kolorering var ingenlunde gjort uden Dygtighed; men Indtrykket af en kridtet Masse var ikke helt overvundet. Det samme gælder ogsaa de andre Forsøg i denne Retning. Mindst af alt kan man paa denne Maade gengive Haaret, det bliver ikke til andet end en klæg, kompakt Kage. Saa tunge, tætte, for Lyset absolut uigennemtrængelige Stoffer som Gibs eller brændt Ler egne sig, efter disse Forsøg at dømme, ikke til i Forbindelse med Farven at optræde i de menneskelige Legemsstoffers Rolle.

Hvad der kan udrettes med Voxet, derom indeholdt Udstillingen ikke tilstrækkelig Oplysning. Det vilde være uretfærdigt at bedømme det efter Figurer fra et Voxkabinet eller et Panoptikon, der altid have været meget kompromitterende for den polykrome Billedhuggerkunst, uagtet det burde forstaas af sig selv, at man med lutter Exempler fra daarlig Kunst nemt kunde reducere al Kunst in absurdum. Det bør heller ikke bedømmes efter de i den senere Tid saa almindelig udbredte Kopier efter den bekendte Voxbuste af italiensk Renæssancekunst i Museet i Lille; thi efter dem at dømme maa Hovedet, der er dejlig modelleret, i Henseende til Farven være en ren Ruin. Det samme gælder om en gammel italiensk Barnebuste, som var udstillet i Berlin. Ellers er det for det meste kun ganske smaa Arbejder af denne Slags, som man nu har tilbage fra den italienske Renæssances gode Tid, deriblandt nydelige Portrætter i Haut-Relief, modelleret af helt gennemfarvet Vox. For en alvorlig Prøve af Virkningen er den lille Maalestok ikke gunstig.

Havde man nu blot hine tre store farvede Voxbilleder tilbage, som Florentineren Orsino udførte under Andrea Verrochio's Ledelse til Ære for Lorenzo af Medici, da denne 1478 med Nød og næppe var sluppen med Livet fra den Pazziske Sammensværgelses Dolke! Armaturen i det indre, siger Vasari, var udført af Træ og udfyldt med spaltede Siv; det ydre var beklædt med virkeligt Tøj, lagt i smukke Folder og overtrukket med Vox. Hoveder, Hænder og Fødder udførtes hule, af stærkere Vox, formet efter Naturen og malet med Oliefarver, forsynet med virkeligt Haar og anden nødvendig Udstyring, hvilket altsammen var saa godt gjort, at disse Figurer ikke saa ud som Vox, men som levende Mennesker. Den ene af dem, opstillet i en Kirke i Florents, var klædt i selve den Dragt, som Lorenzo bar, da han blev saaret i Halsen og efter at være bleven forbundet viste sig ved Vinduet af sit Hus for Folket, der var strømmet til for at faa at vide, om han var levende eller død, om det skulde glæde sig eller tage Hævn. — Det har, som man ser, aldeles været Panoptikons Figurer, men sikkert tillige — hvad de moderne Figurer af denne Slags sjælden ere — virkelige Kunstværker. Det har været, hvad man kunde kalde Lejligheds-

Monumenter, desværre ikke varige nok for en længere Eftertid, men vidunderlig virkningsfulde for den Slægt, som selv havde oplevet Begivenheden, selv staaet nedenfor Lorenzos Vindue og jublet for ham.

Af alle Stoffer, som Billedhuggerkunsten benytter, er det aabenbart Marmoret, som, naar Farven anlægges heldigt paa det og naturligvis uden helt at dække og skjule Stenens Ejendommelighed, har den bedste Chance for at gøre en natursand Virkning. Paa dette Punkt gav Udstillingen i Berlin vel heller ikke helt fyldestgørende Oplysning, men dog mærkelige Fingerpeg.

Prof. G. v. Koch i Darmstadt havde udstillet et Par »tekniske Prøver paa transparent Behandling af Marmor«. Den ene var en Haand, der laa knyttet paa en hvid Marmorplade. Det saa ud til at være en gammel Dames eller en lærd Mands, i hvert Fald et Stuemenneskes Haand, Farven var lidt ufrisk og gusten med temmelig fremtrædende, blaalige Aarer; Knoerne lidt hvidere end det øvrige, fordi de vare bøjede. Det gjorde virkelig, i alt Fald i den Belysning, hvori Haanden var udstillet, en meget illuderende Virkning; om Illusionen vilde tabe sig eller forsvinde, hvis man drejede Marmorhaanden om i en modsat Belysning, var der ikke Lejlighed til at erfare. Marmoret synes at have en lignende Grad af Klarhed, af en svag Gennemtrængelighed for Lyset, som det menneskelige Legeme selv: desuden svarer Karakteren af Stenens Overflade, med den kornede Textur og den svage Glans, mærkelig nøje til den menneskelige Overhud.

Den anden af Kochs Prøver paa Marmor med transparent Farve var lige saa vellykket; det var en kvindelig Overarm, ungdommelig og fyldig. Ogsaa Arthur Volkmann i Berlin havde udstillet Prøver paa farvet Marmor, en kvindelig Buste og et Relief af Eva ved Kundskabens Træ, altsaa en helt nøgen Figur. Men Kochs Forsøg vare heldigere. En Farve, der gaar ud paa Illusion, egner sig heller ikke for Relieffet, en Kunstform, der efter sin hele Mening og Betydning overhovedet ikke kan give sig af med Illusion.

De Koch'ske Forsøg ere dog for smaa og for spredte til for Alvor at løse det Problem, om Marmoret, behandlet med en transparent Farve, virkelig med Finhed og Sandhed kan repræsentere det menneskelige Legeme, om de end snarest tale derfor. Problemet kan maaske faa praktisk Betydning for Kunstens Fremtidsudvikling, og i hvert Fald har det stor historisk Betydning med Hensyn til den antike Kunst. At Grækerne farvede deres Marmorstatuer, ikke alene Klædebonnet, Haaret, Øjets mørke Cirkel osv., men ogsaa den nøgne Hud, er noget, som kan bevises ved endnu bevarede uomtvistelige Rester af Farvegivning. I Louvre ser man f. Ex. en gammelgræsk nøgen Figur fra Tiden omkring 500 f. Kr. (fra Aktium i Epirus), som endnu næsten helt har bevaret sin

brunrøde, mandige Athletfarve. Ch. Newton har fundet Spor af samme Farve, anvendt paa samme Maade, paa Skulpturerne fra Mausoleet i Halikarnassos, der omtrent er halvandet hundrede Aar senere. Tyske Forskere have gjort opmærksom paa, at hvor der paa antike Malerier (fra Pompeji og Herculanum) forekommer Statuer, der maa antages at være mente som Marmorstatuer, ere de fuldt farvede. Om Antiken allevegne og altid benyttede den fulde Farve paa Marmoret, lader sig vistnok ikke bevise; i hvert Fald synes den dog ikke at have yndet den rent hvide Skulptur, som vi ere saa vante til fra vore Gibs- og Marmor-Museer.

Men et andet Spørgsmaal er, hvad den antike Kunst mente med Farven paa Marmorskulpturen, om den gik ud paa en fuldt illuderende Virkning.

Naar man spurgte den berømte Billedhugger Praxiteles, hvilke af sine Marmorværker han selv bedst var tilfreds med, svarede han: med dem, som Nikias har forsynet med en »Circumlitio«. Ved dette Ord maa der forstaas en Indgnidning med en transparent Tone eller Farve (Lasur), uden Tvivl ad »enkaustisk« Vej ved Hjælp af smeltet Vox, saaledes som det udtrykkelig berettes, at man sædvanlig behandlede de nøgne Marmorstatuer. Ifølge den antike Hjemmelsmand skal den Nikias, som Praxiteles sigtede til, være den samme, som man kender mange Steder fra som en af Datidens største Malere, en højst fremragende Kunstner. Under Forudsætning af, at det virkelig er ham, om hvem der her er Tale, maa man vistnok give Treu Ret i, at hans Virksomhed ved Praxiteles's Skulptur ikke kan have indskrænket sig til ubetydelige Pillerier. Da baade Nikias og Praxiteles selv nævnes som Kunstnere, der paa en eller anden Maade har udviklet den enkaustiske Teknik, kan det hele maaske bedst forstaas saaledes, at Nikias's Fortjeneste af Marmorets »Circumlitio« har bestaaet — rent teknisk — i en egen Indbrændings-Methode, hvorved muligvis Marmorets Transparens er bleven bedre bevaret, og vel ogsaa i en hidtil uopnaaet Finhed i Valget af Farvetoner.

Netop ved den originale Statue af Praxiteles, den nu allevegne saa bekendte Hermes med Dionysosbarnet, som man havde den Lykke at finde ved Udgravningen af Olympia, var det paafaldende, at den nøgne Huds Overflade var bevaret med ualmindelig Skærhed og Glathed, medens Overfladen af Klædebonnet og Haaret var mere ru. Paa Sandalernes Baand var Spor af Rødt og Guld endnu bevaret. I Henhold til disse Omstændigheder i Forbindelse med de ovennævnte Beretninger om Nikias's »Circumlitio« havde Ludwig Otto i Dresden udført et ganske vakkert Akvarelmaleri af Statuen, som den kunde antages oprindelig at have set ud med helt farvet Overflade. Haaret var her — uden Tvivl rigtig — forgyldt: mange fundne Farvespor vise, at Grækerne virkelig — ligesom ogsaa nogle af de største italienske Malere (Correggio, Venetianerne) betragtede det blonde, gyldne Haar som det skønneste.

Klædebonnet havde Ludwig Otto gjort purpurrødt. Den nøgne Hud var malet aldeles med Livets egen Farve, med ligefremt Krav paa Illusion.

Nu vel, hvorfor ikke? — Og dog er der i dette Spørgsmaal noget fint og vanskeligt og dunkelt, som jeg for mit Vedkommende efter fornyet Overvejelse bestandig tager i Betænkning at besvare med et rigtig troende Ja. Der forekommer mig at være noget i Sagens Natur, som volder Betænkeligheder. Og Grækerne vare, i kunstneriske Sager i det mindste, ellers altid i saa ypperlig umiddelbar Forstaaelse med Sagens Natur, at man har vanskelig ved at tro, at de skulde have gjort noget Overgreb over den rette Grænse — skønt det jo ogsaa kan være muligt. Jeg vil forsøge at forklare mig lidt nøjere herom.

I Begyndelsen af dette Aarhundrede yndede man, især i England, at lade levende Mennesker i hvid kridtet Trikot optræde i berømte Statuers Stillinger. Dengang tænkte man ikke paa den farvede Skulptur; man troede i en saadan Grad paa Antikerne med deres »ideale» Hvidhed, at man endog fandt Tilfredsstillelse ved at behandle det levende Liv som et Materiale, hvoraf man lavede eftergjorte Statuer. Det var den »forkerte Verden«, og den Verden varer heldigvis aldrig længe.

Det maa indrømmes, at der er meget bedre Mening i ved Hjælp af Farven at føre Statuen saa nær op til Livet og Virkeligheden som muligt. Det er rimeligere at lade Statuen rette sig efter Livet, end Livet efter Statuen.

Men der turde dog være en Grænse, en »Streg«, som man siger, som man ikke bør gaa over.

Jeg sætter nu engang, at den sidste Rest af Vanskelighed for en fuldkommen Naturefterligning ved Hjælp af farvet Skulptur var overvundet, at man havde Statuen i Form og Farve som fuldendt og ikke blot omtrentligt Billede af Virkeligheden. Lad det f. Ex. være en Statue af den skønne nøgne Kvinde, af den Art, som der nu gøres saa mange af, og som tidt gøres meget skønt og i en skøn Mening, ikke alene i Frankrig og Italien, men ogsaa i Tyskland, ja i vort eget Norden. Nu danner Marmorets klare Hvidhed en vis Grænse for Illusionen, en Grænse, som endog den moderne franske Skulptur, der just ikke har sin Berømmelse for altid at respektere »Stregen«, overholder som gennemgaaende Lov: i Frankrig dyrker man næsten ikke den farvede Skulptur. Ophæv denne Grænse ved en fuldstændig — vel at mærke: fuldstændig illuderende Farvegivning: vilde det ikke let kunde blive en lidt farlig Leg? Kunde det ikke ogsaa — paa en anden Vis — blive en »forkert Verden«? At der har været et Gran af denne forkerte Verden i Oldtiden, vil man næppe kunne benægte, naar man læser Fortællingerne om, hvad der hændtes med Praxiteles's knidiske Afrodite — det vil sige:

visselig ikke, som Praxiteles havde ment den —, eller Ovids Udmalinger af Pygmalions Kærlighed til den skønne Elfenbens-Statue, han havde udført, og som han forlangte af Afrodite, at hun skulde gøre levende.

Lad dette Exempel fare: vi kunne tale om andre, af en ganske anden Natur, f. Ex. Billeder af vore egne Forældre. Hvor skulde vi have dem staaende? F. Ex. paa en Piedestal i vor Stue. Nej, det passer jo ikke til den fuldkomne Illusion, som her netop skulde opnaas. Min Fader og min Moder sad aldrig paa en Piedestal, og et fuldkomment skuffende Billede af dem i naturlig Størrelse siddende paa en Piedestal vilde stemme meget daarlig med deres Væsen. Nej, sæt min Moder med Bog eller Haandarbejde i Sofahjørnet og min Fader ved Arbejdsbordet, saaledes sad de. Nu er Illusionen fuldkommen.

Men hvorfor tale de ikke? Jeg kender hvert Træk, hver Mine i deres Ansigter, Blikket i Øjet, Smilet om Læben. Det er jo en evig Kval, at de sidde der tavse og ubevægelige og aldrig lukke Munden op. Flyt snarest muligt disse indiskrete Billeder bort igen, som give store Løfter, de ikke kunne holde! Med Panoptikonsfigurer er det en anden Sag: de ere slette, de ere gjorte for sløve Øjne, og de lyve daarlig. Det frelser dem.

Ulykken er, at man alligevel ingensinde kommer ud over, at Billedhuggerkunsten er en Abstraktion. Det er ikke alene en Abstraktion at gøre et Relief, men ogsaa at gøre en Buste: thi virkelige Mennesker ere jo ikke afskaarne midt over Brystet. Det er ikke alene en Abstraktion at gøre en Kolos eller en Statuette, ved hvilke man ser bort fra den virkelige Størrelse, men ogsaa at udføre den hele Figur i »naturlig« Størrelse; thi man nødes dog til at se bort fra, at Statuen ikke kan bevæge sig og ytre Livet i Tidens Forløb som et virkeligt Menneske. Det er en Abstraktion ikke alene at gøre hvid Skulptur, men ogsaa at gøre farvet Skulptur; og jo mere man tror at kunne trodse Abstraktionen eller undgaa den eller ophæve den, des mere faar man den over Hovedet som en Spand koldt Vand. Ifølge Sagens Natur.

Derfor gør det for Billedets Virkning som Billede ikke saa meget til Sagen, paa hvilket Punkt af Abstraktionen eller Illusionen man standser. Den største Kunst, som der rigtig hører Geni til, er den at vække Illusionen med de allerfærreste Midler og saaledes bringe en hel Mængde Abstraktion til Tavshed. Den store Kunstner behøver ikke mere end Pen og Blæk og hvidt Papir eller en Klump mørkegraat Ler til at rive os helt med, sætte vor Fantasi i Bevægelse og faa den til at udfylde alt, hvad der mangler. Og den ringe Kunstner kan sætte hele Illusionens Maskineri i Gang, saa meget han vil, han faar os dog aldrig med, han faar os blot til at tænke paa alt det, som alligevel mangler.

Vi have underkastet disse Forsøg paa at forbinde Skulpturen med en illuderende Gengivelse af Virkelighedens Farve en skarp Examination for om muligt at faa det endelige Svar paa den Sags Sammenhæng; og vi nødsages til at vedkende os det Resultat, at Skulpturen ingenlunde i samme Grad som Malerkunsten kan benytte Farven til Gengivelse af Virkeligheden. Dermed skal dog ikke være sagt, at det aldeles bør nægtes Skulpturen ved Farvens Hjælp at nærme sig Virkeligheden. Tværtimod: om det end aldrig bliver til Kolorit i samme kunstneriske Betydning som i Malerkunsten, kan det aabenbart gøres med Smag og Skønsomhed og vil kunne bidrage meget til at gøre Billedhuggerkunsten populær, hvortil den nok kan trænge.

Om Skulpturen end i sit hvide uplettede Klædebon bliver æret som en Dalai Lama af sine troende, maa det dog i Længden være noget kedeligt og i alle Henseender lidet lønnende for den at føre en fra det virkelige Liv næsten ligesaa afsondret Tilværelse som denne højærværdige Person. Der maa vel kunne findes fornuftige Mellembestemmelser mellem Thorvaldsens Museum og Københavns Panoptikon. Jeg sigter ikke til Middelmaadighed, til Mellembestemmelser i kunstnerisk Værd og Betydning — thi deri skal man vistnok kræve det mest mulige, og deri tage vi Parti for Thorvaldsens Museum; men kun i Anvendelsen af Farven og Forholdet til det virkelige Liv.

Desuden kan Problemet om farvet Skulptur ses fra et rent andet Synspunkt og stilles paa en rent anden Maade. Vi tale ikke længer om en illuderende Gengivelse af Virkeligheden, men om en væsentlig dekorativ Anvendelse af Farven. Et er, at man sætter alle Sejl til for ved Farvens Hjælp at faa Statuen til at gøre et skuffende Indtryk af Virkelighed, et andet, at man blot bruger Farven til at undgaa en Ensfarvethed, som vilde virke dødt og kedsommeligt paa Øjet, uden at man derfor kom ind paa Kravet til Illusion. Her spørges altsaa ikke længere om, hvorledes Farven paa Skulpturen svarer til den Virkelighed, som Formen gengiver, men om, hvorledes den harmonerer med de Omgivelser, hvori Skulpturværket faar sin Plads.

Die Sonne duldet kein Weisses, har den store Digter og Farve-Fysiker Goethe sagt. Det er strængt taget ikke sandt; thi Solen taaler Lilier og Gaaseurter, holder maaske endog meget af dem. Men sandt er det dog, at Hvidt blandt alle Jordens Farver er den, som mindst er Solens Yndling, og det hvides Raaderum indskrænkes mere og mere, jo kraftigere Solen faar Lov til at herske. Hvidt er jo paa en Maade — ligesom Sort — ingen Farve; der er noget negativt, abstrakt, tomt over det hvide, og — ifølge Idéforbindelserne — noget koldt, noget, som minder om Polarzonerne, noget dødt og sørgmodigt. Det klare Marmor med sin let brillerende Overflade er i hvert Fald festligt at se til, om end koldt; men Gibsen er et Stof, der kun synes tvært at sige: Jeg vil intet have med Farve at gøre, jeg forlanger kun at tjene den

rent abstrakte Form. Men det abstrakte anerkender Naturen overhovedet ikke.

Den rent hvide og farveløse Marmorskulptur er unægtelig — i det væsentlige — et Fænomen, som først kommer frem efter Antikens Tider og især hører hjemme i Renæssancen og i Nutiden. Det er vel muligt, at Renæssancen, hvis den ret var blevet var, hvor meget Antiken anvendte Farven ogsaa paa Marmoret, havde fulgt dens Exempel; thi den var jo i og for sig aldeles ikke bange for Farven i Billedhuggerkunsten (paa Terrakotta, Træ m. m. m.). Men man gaar dog for vidt, naar man paastaar, at Farveløsheden paa Renæssancens Marmorskulptur alene hidrører fra en »arkæologisk Misforstaaelse«. Det vilde ikke være historisk rigtigt at betragte Sagen saaledes, at Renæssanceskulpturens egentlige Væsen skulde have bestaaet i at efterligne Antiken: den var moderne og produktiv ud fra en moderne Følelse. Den udviklede ogsaa en anden Slags Billedkunst, som arbejdede med Sort og Hvidt og altsaa abstraherede fra Farven paa en Maade, som Antiken egentlig aldrig havde gjort det, nemlig Kobberstikket, eller overhovedet Billedtrykket.

Den hvide, klare Sten var for Renæssancen meget mere en Sjældenhed og en Kostbarhed, end den havde været i Oldtiden; man kælede mere for dens egen materielle Skønhed og gav den en blank Politur, hvilket synes at have været sjældent i Oldtiden: naar vi nu undertiden ser det i antike Billedværker, turde det hidrøre fra moderne Overarbejdelse. I Renæssancens senere Del yndede man meget at give Billedhuggerbejdet af den klare, blanke, hvide Sten, ligesom af Sølv eller Elfenben, Baggrund og Omgivelser af poleret sort Marmor eller Ibentræ; det gør en ejendommelig Virkning, som man ikke kan frakende Skønhed og Stemning; men Stemningen er unægtelig melankolsk og ligner aldeles ikke den antike Grundstemning. I den kristelige Tidsalder er det saa tidt Gravens Stemning, som har behersket Livet, i Oldtiden beherskede Livets Stemning endogsaa Graven.

Naar man benytter eller delvis benytter det hvide Stof, kommer alt an paa at undgaa Indtrykket af, at Hvidheden er en Tomhed i Farven, et Ophør af den, men at man tværtimod ved Omgivelserne forstaar at fremhæve det positive Element af Farve, som er i Stoffet. I Ny Carlsbergs Glyptothek ser man for Tiden, som bekendt, to Marmor-Exemplarer af Paul Dubois's skønne »Eva«: Ved Sammenstillingen og den indbyrdes Modsætning bliver man ganske tydelig var, at Marmoret i de to Figurer har en forskellig Farvetone, at den ene har et fint grønligt Skær, den anden et violetagtigt. Denne Marmorets naturlige Farve bør ikke lades ude af Syne ved Indfatningen og Omgivelserne. Paa Udstillinger i Paris benyttes gerne gamle Gobelins til Beklædning af Væggene i Skulptur-Afdelingen: disse gamle Tapeters dybe, mangfoldige og utydelige Farve tjener ypperlig til ligesom at lokke Farverne frem af det hvide Marmor, som staar foran dem.

Udstillingen i Berlin viste ogsaa flere ret heldige Forsøg paa ved en ganske simpel Forskel i Toner at undgaa et trættende Indtryk af Ensfarvethed, idet ethvert Stof eller ethvert enkelt Legeme i en Gruppe faar en lidt forskellig Aftoning, uden at der egentlig bliver Tale om Polykromi. Til de bedste Exempler hørte en Terrakotta-Buste af en ældre Dame (af Adolf Hildebrandt), i hvilken blot Haarets, Kjolens og Hudens Farver vare holdte ude fra hinanden ved lette Nuancer, og en Marmorgruppe af en Satyr, der spøger med en lille Dreng (af Carl Begas), hvor der var tilvejebragt et meget diskret og let Spil mellem forskellige Toner i Stoffer og Legemer, medens der dog saa lidt var Tale om Forsøg paa Illusion, at ikke engang den farvede Del af Øjet stod synderlig mørkere end det øvrige.

Ved den dekorative Anvendelse af Farven i Skulpturen har den Polykromi, der tilvejebringes ved Sammensætning af forskellige Stoffer, den største Betydning: det er den, som mest gør Indtryk af Ægthed.

Blandt alle nu existerende Værker af denne Art mindes jeg intet, som i overvældende dekorativ Effekt og Rigdom kan maale sig med det kolossale Alter over St. Ignatius Loyola's Grav i den store Jesuiterkirke i Rom, nær ved Kapitolium (i Tværskibet til venstre fra Indgangen). Der er ødslet med Marmor, Bronce, Sølv og Forgyldning, Lapis Lazuli og Juveler. Det hele bugner af Rigdom, af en vis luende, glinsende, blinkende Pragt: forresten er det ogsaa som plastisk Værk (fra le Gros's og Teudon's Side) udmærket dygtigt, men paa det 17. Aarhundredes Vis ophidset og lidenskabeligt i Udtrykket. Forsøg paa Illusion i Benyttelsen af Stoffernes Farve er der heri slet ikke: endog de enkelte Figurer eller hele Grupper ere hver for sig kun af et enkelt og ensfarvet Stof. Materialet vil netop paa ingen Maade krybe i Skjul bag nogen Illusion; det vil tværtimod slaa saa stort paa som muligt med sit materielle Værd for paa en gavnlig Maade at minde den troende Beskuer om, at Jesuiterordenen ikke lider Nød paa Magt og Midler. Der er i den Maade, hvorpaa Pragten her stilles til Skue, et forsvarligt »Slag paa Lommen«. Det hele mærkværdige Fænomen beror sandt at sige ikke paa nogen synderlig Agtelse for dem, der forudsættes som Beskuere: de behandles en Smule som vilde fra Sydhavs-Øerne, hvem det gælder om at imponere med saa megen materiel Effekt som muligt, paa samme Tid, som Følelsen hidses med stærke Fagter og Sanserne blændes med Glans og Farver.

Gaar Tankerne fra dette Værk over til de mægtige Kolosser af Guld og Elfenben i den græske Oldtid, Værker som Fidias's Pallas Athene i Parthenon eller hans Zeus i Olympia eller Polyklets Hera i Argos —

nødsages man vistnok til at indrømme Oldtidens Grækere, at deres Kultur har været ædlere og ægtere. Det beror ikke fortrinsvis paa, at de Stoffer, som de anvendte, vare endnu kostbarere, Tekniken vanskeligere og Maalestokken større — disse Kolosser ere jo som Æventyr midt inde i den virkelige Historie —; men paa, at Stoffet her, efter alt hvad man kan skønne, mere har underordnet sig Kunsten. Vistnok skulde Beskueren ikke glemme, at Stofferne i disse Billeder var Verdens kosteligste; men den større Rigdom synes dog at have været behersket af en langt visere, mere overlegen kunstnerisk Økonomi.

Her har der i en og samme Figur været anvendt en virkelig Polykromi, idet Haar og Klædebon har været udført af Guldplader, det nøgne af Elfenbensplader, medens der stænkvis har været anvendt andre, mere spillende og levende Farver (Email, forskellige Metaller, ædle Stene, dog ikke brillerende); Zeus's Trone var udført af Ibentræ med Prydelser af Guld og Stene og med Billeder af Elfenben. De to Hovedfarver, Guldets og Elfenbenets, have staaet i et mildt harmonisk Forhold til hinanden indbyrdes. Vel kan man ikke nægte Muligheden af, at Elfenbenet har faaet en Farvetone (der naturligvis ikke har dækket eller skjult Stoffets egen skønne Karakter); men Farven har da i hvert Fald ogsaa været varm (i Zeus's Skikkelse mørkere, brunligere eller rødligere) og i nær Familie med Guldets. Vistnok har der i alt dette ogsaa været en vis Tilnærmelse til Illusion, til Billedet af en olympisk og guddommelig Virkelighed, men det har dog kun været en Tilnærmelse, der ingenlunde har naaet, eller egentlig villet naa, en skuffende Gengivelse af det menneskelige Legemes Stoffer. Tanken føres uvilkaarlig til den senere Middelalders Helgenbilleder med gyldne, skinnende Klæder; i dem var der paa Grund af Kunstens realistiske Retning langt mere Villie til ved Farvens Hjælp at give et skuffende Billede af Virkelighed, om end Forgyldningen i Klædedragten ligesom Glorien løftede det hele op i en overjordisk, paradisisk Æther.

Jeg har allerede berørt, at der paa Udstillingen i Berlin fandtes en lille Athene Parthenos af Elfenben og forgyldt Sølv, som skulde illustrere, hvorledes Fidias's Kolos i Parthenon kan have taget sig ud. Men dette Arbejde kan man ikke lægge synderlig Vægt paa, ikke engang i Henseende til Stoffernes og Farvernes Anvendelse: jeg tror, at det f. Ex. var aldeles »grebet ud af Luften«, at Sølvet i Athenes Vaaben paa den lille Figur var oxyderet sort. Et tidligere Forsøg paa at genfremstille Fidias's Athene Parthenos, udført af den franske Billedhugger Simart paa Hertugen af Luynes's Bestilling, har jeg aldrig havt Lejlighed til at se. Som plastiske Kunstværker blive de moderne Forsøg paa at mane Fidias's Værker frem paany naturligvis altid ganske utilfredsstillende, allermest naar man, som det synes at være Tilfældet med den lille tyske Figur, ikke engang tager en virkelig Kunstner med til Hjælp, men mener, at en Videnskabsmand (O. Benndorf) og en Tekniker (den wienske Gravør og Gørtler

Heinrich Jauner) ved forenede Kræfter kunne producere noget, der kan fremstille en Figur af Fidias.

Af alt, hvad der kan tjene til at illustrere Grækernes Anvendelse af Guld og Elfenben til Statuer, har intet forekommet mig saa oplysende som nogle udskaarne japanske Grupper, jeg har set dels i Berlin, dels i Kensington-Museet i London. Selvfølgelig er det ikke nogen direkte Oplysning om de gamle, græske Værker, man kan øse af de østerlandske; endog Anvendelsen af Stoffer og Farver er noget forskellig: i de japanske Grupper er Klædedragten ikke gylden, men udført af en smuk, lysebrun Træsort, der harmonerer godt med det gullige Elfenben i Huden; heller ikke er Haaret farvet, men staar, mærkeligt nok, med samme lyse, gule Elfenbensfarve som Huden — saa lidet er der her lagt an paa Illusion. Men det, som er lærerigt at iagttage i de japanske Værker, ogsaa med Hensyn til Forstaaelsen af de gamle græske, er, at de ikke ere kunstige Forsøg paa at fremmane svundne Tilstande, men ere fremgaaede af en sund og naturlig Smag, som er fæstnet i en bestemt national Tradition. Det er ogsaa interessant, at Japanerne stemme overens med Grækerne deri, at de ikke helt lade sig nøje med de to indbyrdes nær beslægtede Hoved-Toner (Elfenben og Guld eller Elfenben og Træ), men benytte Stænk af spillende og glansfulde Farver (Perlemor, Mørkegrønt, Lakrødt) til at oplive Indtrykket*.

Ved Udstillingen i Berlin — og allerede ved den Bevægelse, som fremkaldte den — er der givet et Vink, som vi uden Tvivl bør agte paa, ikke just for at være paa Moden, men fordi der er noget sundt og rigtigt i den. Hvad og hvor meget det er, har jeg her forsøgt at bidrage til at klare. Historisk kan der ikke være Tvivl om, at der har været Fordom og falske Slutninger med i Spillet, naar de nyere Tiders Billedhuggerkunst for det meste saa aldeles har underkendt Farvens Betydning. Farven, som nu engang i Kraft af Naturen er en Stormagt i alle Indtryk, der komme til os gennem Synet, har hævnet sig ved i beklagelig høj Grad at sætte Billedhuggerkunsten selv ud af Spillet.

* Afbildningen Fig. 56 gengiver et pompejansk Vægbillede efter et Omrids i Real Museo Borbonico. I dette Værk, ligesom overhovedet næsten allevegne, hvor Billedet er omtalt, forklares det saaledes, at Kvinden maler det lille Maleri forneden efter Hermen, der staar ligeoverfor hende. Men den moderne Forklaring beror ganske sikkert paa en Misforstaaelse, idet man i nyere Tider har været saa lidet fortrolig med Forestillingen om farvet Skulptur. Hele Anordningen tyder paa, at Kvinden maler Hermen efter den lille Farveskizze, der staar forneden. Efter hvad man allerede længe har vidst om Farvens Anvendelse paa antik Skulptur, er der jo heller ikke det mindste paafaldende deri. Saaledes er Maleriets Indhold ogsaa angivet — muligvis for første Gang — i Treu's Brochure.

OM LØVEN I KUNSTEN (1893).

Blandt alle Dyr er Løven det berømteste. Den fører saa at sige to Tilværelser: en i Virkeligheden og Naturen, en anden i Sagn, Digtning, Tale og Kunst. Den første overlade vi til Naturhistorien, som bl. a. lærer os, at Løven har været en Stormagt blandt de levende Væsener, men at dens Herredømme og Raaderum i Aartusinders Løb er blevet meget stærkt indskrænket. Vor Opgave er det kun at tale om Løverne i Kunsten. Og medens Naturløven er bleven fortrængt fra saa mange Lande, hvor den i gamle Dage spillede Mester, har Kunstløven udbredt sig over Verdensdele og Lande, hvor den virkelige Løve aldrig har hørt hjemme, saaledes f. Ex. over Danmark, ja endog over Island. Billeder af Løven og Sagn om den ere overleverede fra det ene Folk til det andet, over hele Jordkloden. Det er en helt vidt forgrenet Historie, som vel til syvende og sidst har sin Rod i et Indtryk af Løvens virkelige Skikkelse og Liv, men paa mange Steder har fjernet sig vidunderlig langt fra dette Udgangspunkt, saa at det næsten ikke er til at genkende. Naar vi nu til Dags gaar til de zoologiske Haver — disse milde Stiftelser for gamle, fornemme Dyreslægter, der have set bedre Dage — og gerne først og fremmest aflægge Løven vort Besøg, saa er det næppe en egentlig zoologisk Interesse, der drager os: vi have Hovedet fuldt af Billeder, Historier og Sagn om Løven og ere nysgerrige efter at se det Dyr, som fremfor noget andet har kunnet sætte Menneskets Fantasi i Bevægelse.

Hvad Løven har været for Menneskehedens Opfattelse og særlig for Kunsten, er en Sag, som et Tidsskrift for Kunstindustri skylder nogen Opmærksomhed. Thi Billedet af dette ædle Dyr — af hele Skikkelsen eller af Hovedet, eller rettere: Ansigtet — hører ikke alene hjemme i den rene Fremstillingskunst, Maleri og Skulptur, men er fra den gaaet over til Dekoration og Ornamentik i saa godt som alle Stilarter, fra de fjerneste Tidsaldre indtil de nyeste. Der kunde om Løvens Kunsthistorie — uden Overdrivelse — leveres et Illustrationsværk i mange tykke Bind, og Fremtiden vil maaske engang paatage sig denne Ulejlighed. Æmnet frembyder meget lærerige Sider, som gaa langt ud over

en Kuriositets-Interesse. Men foreløbig maa Læseren lade sig nøje med en beskeden Artikel, der kun gaar ud paa at fremhæve det vigtigste af, hvad Kunsten, navnlig Oldtidens, frembyder i denne Retning.

* * *

Løvens mageløse Berømmelse staar uden Tvivl i Forbindelse med, at den i den tidligere Oldtid hørte hjemme i alle Landene, som lejre sig om Middelhavets indre, østlige Krog, saavel de europæiske som de asiatiske og afrikanske. Og det er jo netop fra disse Lande, at Kilderne udsprang til den gammel-europæiske, den »klassiske« Kultur, Litteratur og Kunst. Saavel de ældste græske Skjalde som det gamle Testamentes Forfattere have kendt Løverne ret godt i deres vilde Tilstand: allerede derved er Løvens Ry sikret i hele den europæiske Kultur, den hedenske saavel som den kristelige.

Fig. 57.
Løvehoved tegnet i Amsterdam efter Naturen af J. Th. Lundbye.

Hvor der udviklede sig en tæt Civilisation med store Byer, som i Nildalen, paa den ioniske Kyst eller i det sydlige Grækenland, veg de store vilde Dyr vel noget tilbage; men man havde dem dog i ikke lang Frastand. I Syrien, Lilleasien og Makedonien vrimlede der af Løver, vistnok hele Oldtiden igennem. Mod Øst strakte dens Herredømme sig over Eufrat- og Tigris-Landene, Persien og omtrent midtvejs ind i Forindien. Dér var i Oldtiden som i Nutiden Grænsen for dens Omraade: længere mod Øst afgiver den de blodige Forretninger til sin Kollega og Frænde Tigeren, som jo ogsaa varetager dem med stor Dygtighed og Nidkærhed i hele det østlige Asien, endog et Stykke op i Siberien.

Der var i de østlige Middelhavslande ogsaa andre vilde eller utæmmede Dyr, som vakte Menneskets Beundring og fejredes i Ord eller Kunst: Pantheren, Vildsvinet, den store Oxe, for ikke at tale om Nilhesten og Krokodilen (Behemoth og Leviathan), der skildres med en saa uforlignelig ildfuld og storstilet Veltalenhed i det gamle Testamente (Jobs Bog Kap. 40). Men de sidstnævnte store Uhyrer have kun ringe Udbredelse og komme sjælden til Syne; deres Skikkelser ere desuden modbydelige og vække Afsky og Rædsel. I hele Dyreverdenen maatte Løven dog anses for den ypperste: prøvede nogen af de andre, eller Mennesket selv, Kræfter imod den, saa var den født Sejrherre.

Deraf har den ogsaa, naar den rejser Hovedet, sin imponerende Holdning, der ligesom udtrykker en medfødt og i Slægten nedarvet stolt og tryg Sejrsbevidsthed. Desuden er den saa smuk: dens store, brede Ansigt, omfattet af den prægtige Manke, faar ved sin bevægelige Hud et ualmindeligt og udtryksfuldt Minespil; Øjnene ere fremadvendte ligesom Menneskets. Dens Røst er som en Torden at høre. Om dens Tankegang i Virkeligheden er højsindet, kan man ikke se udenpaa den; men dens Væsen vækker Forestilling om kongelige Egenskaber: dens uhyre Styrke i Angrebet, naar den med et vældigt Spring kaster sig over det levende Bytte, afvexler med en Flegma og Ladhed, der ikke lader sig forstyrre af Smaating og kan forvexles med Storsindethed.

Vor egen Tids Kunst, navnlig den franske, har ikke sjælden gjort Grupper af Løver i Kamp med store Slanger, Krokodiler og lignende Øgler — meget effektfuldt og romantisk, men næppe i Overensstemmelse med Løvens virkelige Natur. Den er ingen Don Quixote, som gaar i Kamp mod Vejrmøller, og spiller ikke Helt mod Dybets Magter. Den er tværtimod en god Madstræber, som alene driver sin Jagt efter Bugens Tilskyndelse. Dens Føde er de store varmblodige Planteædere, som Naturen ikke har udstyret med Vaaben som dens Kløer, Kæber og Tænder eller med dens Muskelstyrke og Smidighed. De ere i Forhold til den værgeløse eller i hvert Fald ikke dens jævnbyrdige. Løven kaster sig over Oxer, Hjorte, Svin, Kameler, Geder, Antiloper og Faar, knækker deres Hals, drikker deres Blod og æder deres Kød: om Modstand og Kamp er der meget sjælden Tale. Og anderledes have de gamle Folkeslag, som kendte Løven bedst, heller ikke fremstillet den. Men deres store Beundring for dens Heltegerninger bliver derfor et Karaktertræk, som egentlig ikke kan regnes den ældste Menneskeheds Tænkemaade til Ære. Hvad man saa op til og bøjede sig for i Ærefrygt, det var fra Begyndelsen af ikke Modet og Tapperheden, det var Overmagten, Sejren, Evnen til at slaa ned.

Man kan vel antage, at Mennesket i den forhistoriske Tid, fra hvilken vi hverken have Skrift eller Billede tilbage, har betragtet Løven som et Væsen, der var ypperligere end det selv. Den besad jo i fuldt Maal netop den Overlegenhed saavel over Mennesket selv som over de øvrige Dyr, der oprindelig blev agtet højest, nemlig den fysiske. Om Løven nogetsteds ligefrem er dyrket som Gud — som Tilfældet har været, ja endnu paa visse Punkter er, med Tigeren eller med Slangen —, derom har jeg intet at melde; men i hvert Fald spiller Løven dog en betydelig Rolle i Mythologien. Efterhaanden lærte Mennesket sig saa til at erstatte sine naturlige Mangler i Kampen mod de store Dyr ved Bue og Pile, Spyd og Sværd, saavel som ved Eftertanke, Kløgt og List: det blev et modigt og selvtillidsfuldt Dyr, der vidste, at det kunde tage Kampen op med selve de største. Saa lærte det sig ogsaa ved Tale og ved Billede at fastholde og meddele Forestillinger; men de Billeder, der ere os

efterladte fra de allerældste Kulturtrin (navnlig fra Stenalderens Knokkelhuler i Frankrig) vise os, at det næsten alene var de store Dyr, som interesserede Mennesket, fyldte dets Fantasi og sysselsatte dets Efterlignelseslyst. Mennesket skred videre, man bosatte sig i store Samfund og udførte monumentale Værker, de ældste Værker af højere Kunst; men endnu i dem ere Dyrene aabenbart den kæreste Genstand for Fremstillingen. Ja man kan med Sandhed sige, at det er i den ældste Periode af Kunstens Historie, at man finder de bedste Fremstillinger af de store vilde Dyr, som Kunsten overhovedet har frembragt. Uagtet denne gamle Kunst i Dyrebillederne som i alt andet kan vise tekniske Ufuldkommenheder, som man senere hævede sig over, aabenbarer den dog en frisk, sympathisk Forstaaelse af Dyrelivet, som man senere ikke finder Mage til. Dengang var Mennesket endnu Nabo til Dyret i dets vilde, naturlige Tilstand; Dyrets Stormagtsrolle i Livet var endnu ikke ganske forbi. Det var den stolteste Lyst og den højeste Ære endog for Samfundets ypperste, for Konger og Helte, at nedlægge og udrydde de vilde Dyr. Og i Kampen imod dem bliver Mennesket selv noget af et vildt Dyr: dets Blod svulmer stærkere og friskere i Faren, der hvert Øjeblik kan bringe det til at flyde. Det er det, som man mærker i Kunsten og Poesien fra hine gamle Tider, og som tidt kan give den en mageløs Styrke og Glans.

I Fortællingen om Løverne i Kunsten gøre derfor de ældste Tider Fordring paa en forholdsvis stor Plads.

* * *

Det er mærkeligt, at den ældste europæiske Poesi, man kender, Iliaden og Odysseen, omtaler Løven meget hyppig, men egentlig slet ikke idealiserer den. Den giver os netop Billeder af den virkelige Løve, som den skildrer gennem en Række vidunderlig friske Iagttagelser paa første Haand efter Naturen. Vi have her den umiddelbare Beskuelse af Virkeligheden, som er Grundvold og Udgangspunkt for al symbolsk Betragtning af Løven og alle Fabler om den. Man kan vel, især i Ægypten, paavise Billeder af Løver og digteriske Udtryk om dem, som ere langt ældre end de Homeriske Digte, men intet, der fører os nærmere til Kilden, det reale og personlige Kendskab til Dyret, som det er i Naturen.

Hvad kunde ikke en dristig Jæger, som, omtrent 1000 Aar før Kristi Fødsel, klatrede omkring paa Hellas's eller Lilleasiens skovgroede Bjerge, faa at se paa ensomme Steder! Højt oppe paa Fjældet ved en sparsomt-rindende Kilde møder Løven Vildsvinet, de komme begge for at slukke deres Tørst. En kort, rasende Kamp mellem de vilde Bæster, Kampen ender naturligvis med, at Løven staar sejrende over den stønnende Orne (Iliad. 16, 823 ff.). Det er en Scene fra det rene Naturliv, kun tilfældig iagttaget af et Menneske, der har tittet frem fra sit Skjul

med bankende Hjerte og forbavset opspilede Øjne. Eller Løvinden fører sine Unger gennem Skoven og møder en Skare Jægere:

— — — umaadelig kry af sin Styrke
Trækker den Brynene ned, og Øjnene kniber den sammen.
(Iliad. 17, 133).

Men for det meste finde vi dog hos Homer Løven nærmere ved Menneskenes Boliger, som Røver i Kvægfolden, ligesom Ulven i andre Lande og til andre Tider, men rigtignok en djærvere, skønnere og frygteligere Skikkelse end Ulven. Har Løven ladet sig se eller høre, saa flokkes samtlige Mænd fra Landsbyen; dog i Førstningen gaar den sin Gang uden at ænse Mændene; men kaster saa en forvoven Knøs sit Spyd, da skyder den Ryg og spiler Gabet op, mens Fraaden skummer den om Tænderne; dens modige Hjerte fnyser i dens Bryst, og med Halen pisker den sine egne Sider for at hidse sig til Angreb:

Farer saa frem med gnistrende Blik for enten at myrde
En af de samlede Mænd eller lade sit Liv udi Stimlen.
(Iliad. 20, 165).

Eller den snapper, allerede inden Mændene komme paa Benene, den bedste Kvie ud af Hjorden, griber den med sine kraftige Kæber og knækker dens Halsben, flænger sit Bytte grisk og sluger dets Blod og Indvolde — saa komme Hyrder og Hunde stimlende, hujende i Frastand; men ingen vover at gaa den til Livs; »thi den blege Forfærdelse slaar dem« (Iliad. 17, 61). Man ser, at om Løven end er Røver, saa er den dog ogsaa af Naturen Helt.

Men det er ikke her Stedet til at opskrive alle de mærkelig levende, præcist iagttagne Træk af Løvernes Liv, som findes hos Homer*. Kun maa det endnu være tilladt at fremdrage et Exempel paa, at Skjalden aldeles ikke overdriver Løvens Heltemod, men ogsaa kender den fra dens svage Side. Han skildrer, hvorledes

— — — den gulbrune Løve fra Oxernes Stald udi Vangen
Drives af Hunde paa Flugt og af modige Karle fra Landsby,
Som den udslagne Nat er paa Færde, at ej den skal snappe
Bort fra Hjorden det fedeste Nød; frem farer da Løven
Grisk paa Kød, men forgæves: fra dristige Hænder imod den
Flyver et Mylr af Spyd saavel som af blussende Brande;
Svart for disse, trods alt sit Mod, den ræddes i Hjertet,
Slukøret lakker den hjem, saa snart det begynder at dages.
(Iliad. 11, 546 ff. = 17, 659 ff.).

Hvo føler ikke i disse Træk, at det er noget, som Skjalden selv har set og oplevet! Sandt at sige har man langt mere af Selvsynets Friskhed i hans Skildringer af Løverne end i hans Fortællinger om Heltene. Saadanne Skikkelser som Achilleus og Hektor eller Begivenheder som Trojas

* Se (i Wilsters Oversættelse af Iliaden) især følgende Steder: 3, 23; 5, 136; 5, 554; 8, 338; 11, 113; 11, 172; 11, 474; 11, 546; 12, 41; 12, 289; 13, 198; 15, 271; 15, 323; 15, 630; 16, 756; 16, 823; 17, 61; 17, 109; 17, 133; 18, 318; 18, 573; 20, 165.

Belejring ligge ganske sikkert udenfor hans personlige Erfarings Omraade og skildres efter Tradition, Sagn og Fantasi; derfor kommer Skildringen ogsaa til at indeholde Stænk af noget hult og rhetorisk, som naar Achilleus løber tre Gange rundt om Trojas Mure med den flygtende Hektor foran sig, eller naar Heltene midt under Slagets Tummel holde lange Taler og Samtaler eller opregne deres Slægtregistre, inden de slaas med hinanden. Alligevel er Fortællingen om Mennesker, Heroer og Guder helt igennem Hovedsagen for Homer, ja egentlig den udelukkende Genstand for hans Digtning; Løverne komme kun med som Billeder paa Heltene og deres Færd, i Sammenligninger, der indledes med Ordene: »som en Løve, der — —« eller: som naar en Løve — —«, eller desl. Sammenligningen former sig vel til et lille Dyremaleri af selvstændigt digterisk Værd, men Dyreskildringen er dog aldeles underordnet Menneskeskildringen som et tjenende Middel. Forsaavidt indeholde altsaa de Homeriske Løveskildringer, til Trods for deres Realisme i Udmalingen, en begyndende Symbolik. Senere fik Løven blandt alle Dyr et Slags Privilegium paa at være Symbol paa Heltemodet. Men hos Homer er denne Symbolik netop kun i sin første Vorden og øses i hvert enkelt Tilfælde frisk op af Livserfaringens Væld. Her er Løven ingenlunde det fastslaaede Billede paa Helten; naar det passer Digteren, tillader han sig ogsaa at sammenligne en Helt som Aias med et stædigt Æsel.

Om Forfatteren af de Homeriske Digte vides som bekendt intet historisk; man véd knap engang, om han har været en enkelt Personlighed. Men netop gennem Sammenligningerne i Iliaden og Odysseen har man dog en Lejlighed til at gøre en Slags personlig Bekendtskab med det Menneske eller den Slags Mennesker, hvem de store episke Digte skyldes. Thi Meningen med en Sammenligning er jo at paakalde Forestillinger, som ere først og fremmest Digteren selv, dernæst hans Tilhørerkreds vel bekendte af Livets Erfaring, for gennem dem at anskueliggøre det ubekendte. Saaledes kunde man ved at samle alle de Homeriske Sammenligninger og nøjere efterse, hvad de indeholdt, vinde ret tydelige Forestillinger om den Erfaringskreds (det milieu), hvorfra Digtene ere udgaaede. Resultatet af en saadan Undersøgelse vilde vel omtrent gaa ud paa, at »Homer« i sine yngre Aar havde tumlet sig først som Hyrde og Jæger, inden han som ældre Mand blev en hædret Skjald og Tallerkenslikker i Kongsgaarden, hvor han dog vedblivende stod i et fortroligere Forhold til Porthunden og Svinehyrden end til Herskabet.

* * *

De ældste kunstneriske Billeder, der kendes af Løven, hidrøre fra Ægypten.

De findes allerede paa »det gamle Riges« Monumenter fra det

5te Dynasti, som nogle henføre til omtrent Aar 2600 før Kristus, nemlig paa Vægrelieffer i Gravene ved Sakkarah, i Nærheden af det gamle Memfis, Nord-Ægyptens Hovedstad. Der er f. Ex. Afbildninger af Løver, indespærrede i stærke Træbure, som Tjenere trække afsted paa Kælker; man ser deraf, at Ægypterne holdt Løver i Fangenskab. Et andet Sted ser man en Løve, der overfalder en Oxe. Løven tager Tingen med Ro, den sidder paa Hug med løftet Hale foran den staaende Oxe, bider om dens Mule og løfter en af Forpoterne op imod dens Hoved. Og Oxen lader sig taalmodig æde, idet den kun rykker Kroppen lidt tilbage og forresten ytrer sine Følelser af Skræk paa en Maade, der er meget tydelig, men ikke godt kan beskrives for høviske Øren. I nogen Afstand knæler en Mand, der holder to Jagthunde, han peger hen imod denne Scene, der altsaa skildres som noget, en Jæger kunde faa at se paa sine Strejftog — ligesom hos Homer.

Men Relieffet er ikke nær saa godt som de Homeriske Løveskildringer. Løvens Adfærd er fremstillet paa en barnagtig og lidet troværdig Maade, der klart nok viser, at Kunstneren ikke har set slige Ting med egne Øjne. Dens Figur er heller ikke godt tegnet. Det er paafaldende nok, fordi Sakkarah-Relieffferne ellers indeholde ypperlige Skildringer af det virkelige Liv. Sagen er vel den, at Billedkunsten her som allevegne langt mere end Digtekunsten knytter sig til de store Byer — Memfis var dengang formodentlig den største By paa hele Jorden —; men de store Byer holde altid de store Rovdyr paa saa lang Afstand, at der kun sjælden gives Lejlighed for Indbyggerne til at se dem tumle sig i Frihed. Kunstneren maa da lade sig nøje med paa sin Vis at genfortælle, hvad han har hørt af Jægeren.

Senere er Løveskikkelsen i ægyptisk Kunst overvejende en symbolsk eller mythologisk Figur. En af de ægyptiske Statuetyper, som man finder allerhyppigst i Museerne, er Gudinden med Løvehovedet, Sekhet; Hovedet er kombineret med en Paryk, som Ægypterne sædvanlig bar dem: det minder om Hanløvens Manke, uagtet Hovedet vel egentlig skal være en Løvindes. Man siger, at denne Løveguddom skal betyde Sommer- og Middagssolens fortærende Brand, hvorfor den ogsaa bærer en linseformet Solskive over Issen. En Sekhetstatue findes i Ny Carlsberg Glyptothek, et Hoved af en anden i Nationalmuseet (derfra den her vedføjede Afbildning, Fig. 58). Dette Hoved er meget karakteristisk for Ægypternes Stil i Fremstillingen af Løven. Det er fremstillet i absolut Ro, legemlig saavel som sjælelig, og gør derfor et vist mysteriøst Indtryk, som om man saa ned i et miledybt Hav under en spejlblank Overflade. Og denne Ro i Udtrykket genfinde vi ogsaa i de Løver af ægyptisk Kunst, som legemlig ere fremstillede mere i Bevægelse; den stemmede med Ægypternes Følemaade saavel som med deres Øjnes ejendommelige Opfattelse af Formen.

Da vi i vor Barndom og Ungdom lærte at tegne, indprentede vore

Lærere os at opfatte de Linier, der for en sløvere Betragtning viste sig som rent krumme, i bestemte Vinkler og at indøve os i nøjagtig at iagttage Beliggenheden af Vinklernes Toppunkter — en sund og god Lærdom, der som bekendt ogsaa er systematisk gennemført i franske Fortegninger for Begyndere. Denne elementære Regel for Tegnekunsten maa aabenbart have spillet en stor Rolle i de ægyptiske Kunstskoler: det er i Virkeligheden Ægypterne, som først have fundet Reglen og lært Menneskeheden den. Og den gælder jo ikke alene for Tegning paa en Flade: den er maaske endnu nødvendigere for Fremstillingen af Formen i Volumen, som er Opgaven for Billedhuggerkunsten. I den Kunst at opfatte et Volumen i dets bestemte Kanter og i dets Fladers indbyrdes Leje er den ægyptiske Skulptur endnu den Dag idag uovergaaet, eller rettere — det kan siges uden Overdrivelse — uopnaaet. Det er forbavsende at iagttage den Sikkerhed, hvormed hine gamle Kunstneres Forestillingsevne har kunnet rumme og fastholde ethvert Volumen i dets ejendommelige stereometriske Tilsnit, undertiden endog til de allerfineste Træk; jeg antager derfor ogsaa, at Afstøbninger over ægyptiske Skulpturstykker ville kunne benyttes med stor Fordel i vore Skoler for elementær Tegning og Modellering. Ægypterne gaa altid ud paa at opfatte Formen kantet og paa at give de mellemliggende Flader med et vist helt og storskaaret Snit: Detailformen er næsten kun tegnet paa Hovedfladerne eller dog gengivet i meget fladt og lavt Relief. Og en god Prøve paa Ægypternes Evne i denne Retning frembyder netop deres Behandling af Katte- eller Løvehovedet, som er et meget vanskeligt Volumen at opfatte rigtig. Idet de saaledes gaa ud fra den stereometriske Opfattelse af Formen, mærker man, at de have mindre Øje for og ere trængte mindre dybt ind i dens organiske og anatomiske Bygning: dette Studium tilhører et senere og højere Udviklingsstade; men det er rigtigt at begynde, som Ægypterne begyndte. Saaledes kommer der noget vist »krystallinsk« ved deres Former; og der kan jo ikke være Tvivl om, at andre Nationer, navnlig Grækerne, ere komne videre i Gengivelsen af det bevægede Liv i Formen, af dens Sjæl og Udtryk. Men det, hvori Ægypterne havde deres særegne Styrke, det skarpe Blik

Fig. 58.
Den ægyptiske Gudinde Sekhet med Løvehovedet (Nationalmuseet).

og den fine Smag for den rolige Form, kan udmærket iagttages paa Gudinden Sekhets Løvehoved.

At gætte, hvad Ægypterne i hvert givet Tilfælde have ment med en Løveskikkelse, hvilken skjult Betydning de have indlagt i den, maa blive Ægyptologernes Sag og har kun sjælden Betydning fra et kunstnerisk Synspunkt. For det meste er Løven Kongen. Efter Nutidens Sprogbrug vilde vi sige, at den er et Sindbillede paa Kongen — nemlig som den overmægtige, der slaar sine Fjender til Jorden —; men Ægypterne have maaske tænkt sig en anden og nærmere Forening af de to Forestillinger, end hvad vi forstaa ved »et Sindbillede«. Løven fremstilles f. Ex. med Kongens Hoved i Stedet for sit eget: det er den saakaldte

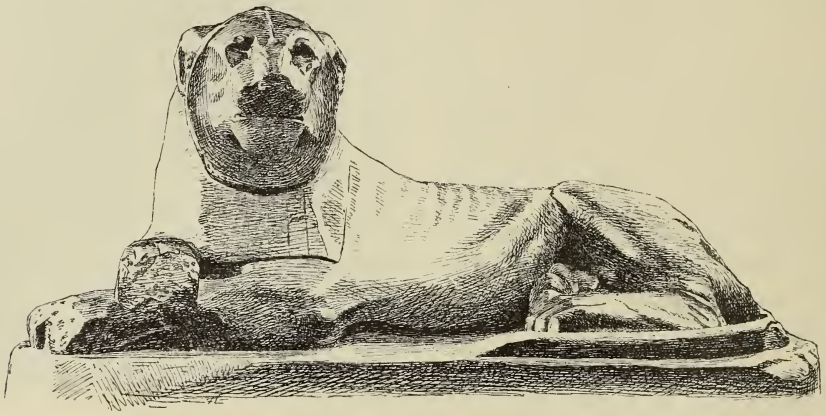

Fig. 59. Granitløve fra Barkalbjerget i Nubien.

Sfinx, der i Ægypten har en rent anden Betydning end den græske Sfinx, som desuden altid er kvindelig. Man ser ogsaa Løven i hel Dyreskikkelse følgende ved Siden af Faraos Stridsvogn, hvor han farer frem mod sine Fjender. Dette er vist med Urette blevet forstaaet saaledes, at Kongen førte en virkelig, tæmmet eller til Kamp mod Fjenderne afrettet, Løve med sig i Krigen: Løven er her snarere Kongens egen krigerske Dæmon, hans Ka, som Ægypterne vilde sige, eller »Fylgje«, som de gamle Nordboere vilde have udtrykt sig. Man mindes Fortællingen i Rolf Krakes Saga om Bødvar Bjarke, hvis Fylgje kæmpede i Slaget i Skikkelse af en Bjørn. Ægypterne vare jo særlig fortrolige med Forestillingen om noget guddommeligt i Dyrene og kunde derfor let tænke sig det guddommelige i Mennesket, særlig Kongen — hans blivende, evig varende Karakter — i Skikkelse af Løven. — Desuden er Billedet af Løven blevet benyttet af Ægypterne ligesom af andre gamle Folkeslag som Vogter for det hellige, en Trusel mod hver den, som vil bryde Helligdommens Fred, altsaa hvad Grækerne kalde et Apotropaion, et af-

vendende, bortvisende Symbol. Dette gælder formodentlig ogsaa om de to prægtige Granitløver i lidt over naturlig Størrelse, som fra Barkalbjerget i Nubien ere komne til det Britiske Museum, og af hvilke den ene er afbildet her (Fig. 59). De hidrøre fra den store Erobrer Amenhotep III's Tid i det 18de Dynasti, omtrent ved Midten af det andet Aartusinde før Kristi Fødsel. Denne Konge var ogsaa berømt for sine store Løvejagter i de østlige og sydlige Grænselande og antog Titel af »Løven iblandt Kongerne«.

Det vilde maaske ikke være for meget sagt, at disse to Granitfigurer er det ypperste, som man overhovedet kender af ægyptisk Kunst. De udmærke sig, som jeg andetsteds har paavist, ved en fuldkommen plastisk Frihed og Natursandhed i Stillingen, som man ingensinde finder i den ældste Kunsts Fremstillinger af Menneskeskikkelsen. Her have vi at gøre med et kunstnerisk Geni, som har forstaaet at forene de ægyptiske Statuers monumentale Ro med Udtrykket af et aktuelt Liv. Løverne have lagt sig til Ro paa Siden, med begge Bagpoterne til en og samme Side, den ene Forpote hvilende over den anden: da mærke de nogen nærme sig, rejse Forkroppen, dreje Hovedet udad mod den ankommende med en svag Knurren og et Blik, som er vanskeligt at staa for. Endnu holde de sig i majestætisk Ro — men hvilken Magt og Styrke have de ikke i Reserve! Det er ikke svage, melankolske, forkomne Menageri-Løver, som Nutiden for det meste kender dem; det er Urtidens friske Helte ude fra den vilde Natur.

Denne Kunstner har aabenbart kendt Løven paa nært Hold, og deraf har hans Opfattelse faaet en Nyhed og Friskhed, som er sjælden nok i den ægyptiske Kunst, der ellers i høj Grad beherskes at nedarvede Vaner. Til det nye og mærkelige i hans Værk hører Iagttagelsen af Dyrets løstsluttende, glidende Skind, der ved stærke Bøjninger af Lemmerne slaar mange Folder. Men ved Behandlingen af Overfladen har Billedhuggeren alligevel ikke kunnet frigøre sig fra Fortidens Vaner. Han gengiver aldeles ikke Haarlaget og navnlig ikke den store, maleriske og buskede Manke, der under hans Mejsel og Polérjern har faaet Udseende af en glat Smække over Dyrets Nakke og Bryst. Overhovedet fremstille Ægypterne altid Haaret aldeles konventionelt, fordi de altid ville have glatte, regelmæssige Flader og ikke taale nogen Ubestemthed eller Tilfældighed i Formen.

Af Mærkeligheder fra den ægyptiske Kunsts Løvebilleder skal jeg endnu kun fremhæve, at man gerne anvendte dette Dyrs Former til Møbler, især Stole (Troner): enten Benene alene eller hele Dyrets Skikkelse, set fra Siden, saaledes at Kroppen danner Stolesædets Sidestykke. Men det skal og vil ikke være nogen naturtro Afbildning, Formerne ere langt tyndere og slankere udtrukne end i Virkeligheden.

Hvilken Forskel mellem de ægyptiske Løver og det her afbildede Hoved (Fig. 60) af en assyrisk! Assyrerne gengive vel ogsaa Hovedets

Grundform med en fast og storskaaret Plastik, men de accentuere tillige Overfladens Former skarpere og eftertrykkeligere; de udarbejde ogsaa Mankens enkelte Haarlokker, skønt endnu i lavt og fladt Relief. Og medens hos Ægypterne alt er i Ro, er her alt i Lidenskab: Løvens Gab er vidt opspærret, Øjnene brænde, Ansigtshuden fortrækker sig i mange Folder. Det er mærkeligt at se, hvorledes dette hidsige Udtryk er fastslaaet i et bestemt, regelmæssigt Skema af Linier og Former, som skulde synes at passe bedre til et Ornament end til Gengivelsen af et levende Dyrs Hoved: disse Ansigtsfolder, gennem hvilke Lidenskaben udtaler sig, især paa Overlæbens store Puder, paa Kinderne eller i Huden over Siderne af Næsen, følges ad med særlig kalligrafisk Regelmæssighed idets sitrende Bevægelse. Tilbøjeligheden til saadanne skematiske Former er overhovedet ejendommelig for den assyriske Kunst, især den ældre, hvad den saa fremstiller; men det mærkeligste er, at den — om den end medfører noget stivt og konventionelt i Stilen — dog ikke udelukker, knap nok dæmper Branden i Udtrykket; den giver kun Lidenskaben et Præg af mere at være et blivende Karaktertræk ved Dyret end en øjeblikkelig Opblussen af dets Sind.

Fig. 60.
Løvehoved fra Nord-Vest-Paladset i Nimrud.

Den Modsætning mellem Ægypternes og Assyrernes Temperament, som her kommer saa klart for Dagen, er i det hele gennemgaaende karakteristisk for de to Nationers Kunst. Vel er Menneskeskikkelsen i den assyriske Plastik langt tungere, stivere og mindre udtryksfuld end Dyreskikkelserne; men man aner dog Lidenskaben i den, og i de efterladte Indskrifter flammer denne tidt op som en Vulkan. »Min Lever brænder«, siger Assyrerkongen, naar der meldes ham mindre behagelige Nyheder, og saa var han vist ikke hyggelig at komme nær.

Vor Afbildning gengiver Hovedet af en kolossal Løve, der har været anbragt som Portvogter paa det saakaldte Nord-Vest-Palads i Nimrud ved Tigrisfloden. Med det ældgamle Navn Nimrud benævnes endnu en af de Landsbyer, som ligge paa den gamle, mægtige Kongestad Ninives Plads. Nord-Vest-Paladset er bygget af den krigerske Konge Assurnazirpal i Begyndelsen af det 9de Aarhundrede f. Kr.; og fra det hidrører den ældste større Række af Billedmonumenter, som vi have tilbage af assyrisk Kunst; den er nu for største Delen ført til det Britiske Museum.

Allerede om Nimrod, Chams Sønnesøn, som var Konge i Babel og derfra skal været draget ud og have opbygget Ninive, siger Bibelen (1. Mosebog, 10, 8 ff.), at han var »en vældig Jæger for Herrens Ansigt«. Denne korte og fyndige Karakteristik passer udmærket godt til Assyriens Konger, saaledes som vi lære dem at kende gennem deres egne Indskrifter og Monumenter. Vi træffe hyppig Kongen paa Jagt, og naturligvis først og fremmest Løvejagt. En af de ældre Konger (Tiglath Pilesar I) roser sig i sine Indskrifter af ved Guddommens Hjælp at have nedlagt 120 Løver til Fods, og desuden 800, da han og hans Mænd vare til Vogns*. Disse Tal, især de sidste, udmærke sig ved en saa overordentlig Rundhed, at man faar en lille Tvivl om, at Tællingen har været meget nøjeregnende; men man kan ogsaa lære noget ved at lægge Mærke til, hvad Folk prale af: det viser, hvad de sætte deres Ære i. Paa Reliefferne fra det indre af Nord-Vest-Paladset i Nimrud se vi Kong Assurnazirpal paa Jagtexpeditioner mod Løver og vilde Oxer. Kongen kører paa den lille, lave, tohjuledé, bagtil aabne Stridsvogn, forspændt med to Heste; under Vognen ligger en af mange Pile truffet, døende Løve; en anden, lettere saaret, slaar Poterne bagfra i Vognen, idet den rejser Hovedet stolt og aabner Gabet. Stilen i disse Løvefigurer har en vældig Energi i Form og Udtryk; men den er dog baade meget skematisk og noget fantastisk, uagtet Kunstneren ikke undlader at fremhæve sine Iagttagelser af smaa Træk af Dyrets anatomiske Bygning, som Kloen i Enden af Halen.

Hen imod Slutningen af det assyriske Riges Historie, da dets nationale Kultur havde naaet sin største Yppighed og en vis Forfinelee, det vil sige en halvthundrede Aar før Ninives Ødelæggelse ved Medernes og Babyloniernes forenede Kræfter (606 før Kr.), finde vi Løvejagten sat helt i System. Derom vidne hele ypperlig udførte Billedrækker fra Kong Assurbanipals Palads i Kujundschik (ogsaa i det Britiske Museum). Denne Assurbanipal (»Sardanapal«) synes at have været den største Løvejæger af alle Kongerne — i alt Fald af dem, fra hvem vi have Billeder tilbage; — men han opsøgte ikke selv de vilde Dyr i deres Boliger; han lod dem fange og holdt saa Jagt paa dem i eller ved sin Hovedstad. Det har været regnet for en stor Herlighed og Stolthed for det gamle Ninive, og Mindet derom er ogsaa bevaret i det gamle Testamente. Hvor Profeten Nahum jubler og hoverer over Ninives Ødelæggelse, udbryder han bl. a. (Kap. 2): »Hvor er nu Løvernes Bolig, de unge Løvers Vildbane, hvor Løven gik med Løvinden og Løveungen, og der var ingen, som forfærdede dem!« Derved sigter han aabenbart til det samme, som vi kende fra et Reliefbrudstykke, der viser os en dejlig Park ved Kongens Palads: under Palmer, Vinranker og andre skønne Planter ligger Løvinden rolig drivende, medens Hannen staar foran hende,

*) William Houghton, On the Mammalia of the Assyrian Sculptures (Transactions of the society of Biblical Archæology. V. 1877, p. 322).

strækkende sig og brølende, formodentlig af Fryd ved Livet; Slaver i udenlandske Dragter staa hos dem og spille paa Strengeleg. I Lighed hermed maa vi vel ogsaa tænke os den »Løvekule«, som det kaldes i vor Bibeloversættelse, hvor Daniel blev sat ned (Dan. Kap. 6), uagtet Scenen her ikke er det assyriske, men det persiske Hof. Fra dette behagelige Fangenskab føres Løverne i stærke Bjælkebure op til en stor Fælled, indhegnet af dobbelte Rækker Soldater med fældede Spyd. Der kører Kongens Vogn, af lignende Art som Assurnazirpals; men her bærer Vognen fire Mand, nemlig foruden Kongen selv og hans Kusk tillige to Tjenere som hans Sekundanter i Kampen: Kongen og Tjenerne ere væbnede

Fig. 61. Assyrisk Relieffigur fra Kujundschik (British Museum).

med Buer og Pile, Spyd og kort Sværd; og enhver af dem kan, eftersom Lejligheden byder, bruge ethvert af disse Vaaben. Desuden galoperer der Tjenere til Hest omkring paa Fælleden for at hidse Løverne med lange Svøber; de gøre altsaa en lignende Tjeneste som bandarilleros ved Tyrefægtninger*. Naar Løveburet bliver ført ind, aabner en Tjener, der staar ovenpaa det, dets Falddør, og Løven vandrer ud med langsomme Skridt, Hovedet sænket med en truende Brummen. Saa tirres den med Svøberne eller af Kongens hurtig farende Vogn, hvorfra Pilene flyve imod den; den kommer i Raseri, forsøger et Angreb fra en eller anden

* Ved Tyrefægtningerne ere bandarilleros til Fods, derimod picadores til Hest; men de sidstnævnte skulle indlede Kampen med Tyren og virkelig kæmpe med den, væbnede med Lanser, hvilket ender med, at Tyren river Bugen op paa Hesten. De assyriske Ryttere skulde aldeles ikke kæmpe med Løven og ere ikke væbnede dertil. Paa nogle mindre Relieffer ser man dog Kongen til Hest, kæmpende med Løven; det er en hel anden Slags Jagt.

Kant, anfalder endog Hjulet og bider i dets Fælge. Men hvordan det saa gaar eller ikke gaar — Kong Assurbanipal er altid, eller skal altid være — dens Mester, som aldrig et Øjeblik kommer ud af sin Fatning og overlegne Holdning. Han siger selv i en af sine Indskrifter: »Jeg, Assurbanipal, Skarernes Konge, Assyriens Konge, greb ved min Kraft, staaende paa mine to Fødder, en vild Løve bagved dens Øre, og med Spyd fra begge mine Hænder gennemborede jeg dens Krop i Assurs og Krigsgudinden Istars Tjeneste.« Han forsikrer ogsaa, at han greb en Løve ved dens Hale og slog Reb om den; noget lignende er fremstillet i et Relief, hvor Jagten ikke synes at foregaa paa den store Fælled. Ve den af hans Undersaatter, som vilde ytre nogen Tvivl om disse Heltegerninger — men vi er jo ikke hans Undersaatter! — Naar Løverne vare dræbte og lagte Side om Side, opstilledes der et Alter foran dem, og Kongen hældte af en Skaal et Vinoffer over de døde Dyrs Ansigter til Ære for Hovedguden Assur og Kampens Guddomme.

Saa stor som Løgnen er ved Skildringen eller Omtalen af Kongen, saa slaaende og gribende er Sandheden i Fremstillingen af Løverne. Hist er Billedhuggeren — eller rettere Billedskæreren; thi Reliefferne ere skaarne ud af en blød Sten — en Slave, der lyder og lyver paa Kommando; her er han en ægte Kunstner med aabne Øjne og modtagelig Sjæl*, den største, hvis Værker vi kende fra det gamte Assyrien, og overhovedet en af Oldtidens mærkeligste. Han er endnu i Besiddelse af hele den for de ældste Folkeslag ejendommelige Energi i Opfattelsen af de vilde Dyr; og dertil kommer en Rigdom i Iagttagelsen af deres Sjæleliv, som er enestaaende. Forud for sine Forgængere har denne Kunstner jo ogsaa havt en udmærket Lejlighed til ret i Ro at studere Løvernes Karakter og Udtryk; og man mærker, hvorledes han har benyttet den, hvorledes han fra sin Plads blandt Tilskuerne med opmærksomt Øje har opfanget ethvert indholdsrigt Motiv, især af Dyrenes Lidelseshistorie, naar de have faaet deres Banesaar. Saa sætter f. Ex. den gamle Hanløve sig paa Hug for at brække Blodet op (Fig. 61) — hvor ypperlig er ikke her Dyrets Smerte, man kunde sige: dets Sorg, udtrykt, og tillige den vomerende Bevægelse gennem Skikkelsen gengivet! Flere Steder er der fremstillet et pathologisk Træk, som man ogsaa hyppig kan iagttage ved spanske Tyrefægtninger, nemlig at Dyret, naar det er saaret i Rygraden, saa at Marven er blevet angrebet, lammes i den ene Halvdel af Kroppen, enten i Bagkroppen eller i højre eller venstre Side, medens det forresten endnu en lille Stund bevarer Evnen til Bevægelse. Undertiden slæber det begge Benene paa den ene Side døde afsted, inden det falder om paa Siden; undertiden er Forkroppen endnu levende og oprejst, medens begge Bagbenene slæbes lammede med: det sidste er fremstillet paa en berømt og hyppig afbildet Relieffigur af en prægtig Løvinde, der udstøder sit sidste Brøl, klangløst,

* Sign. min Bog: Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen, 1892, 141 ff.

malmløst, som et hult Aandepust, idet den endnu sender Blikket higende fremad, ligesom fortvivlet over, at den ikke længere kan komme Fjenden til Livs*. Saa ser man ogsaa Løverne rulle sig i Sandet i Dødskampen, eller liggende døde med lukkede Øjne, Tungen hængende ud af Flaben**. Det er mærkeligt at se, hvorledes Mesteren for disse Relieffer for ret at udtrykke Dyrenes Sjæleliv kæmper for at blødgøre og opløse de gamle, stive Skemaer for Fremstillingen af Formen: helt igennem er det vel ikke lykkedes ham, men dog paa nogle Steder ganske.

Fig. 62. Af en assyrisk Frise fra Khorsabad.

Foruden som Jagtdyr forekommer Løven ogsaa paa mange andre Maader i den assyriske Kunst, i mythologisk og symbolsk Betydning og mere dekorativt. Det er der ingen Opfordring til nøjere at fordybe os i her. Kun ét Fænomen blandt de assyriske Monumenter vil jeg endnu omtale, nemlig en farvet og glaseret Frise paa Muren af Harem'et i Sargons Kongeborg i Khorsabad, fra det ottende Aarhundrede før Kr. Frisen fremstiller en Række Figurer, som ikke ere udførte i Relief, men kun angivne ved Farve — altsaa en Slags Maleri, om man ellers kan bruge dette Ord her —; der er først en vandrende Løve, dernæst en staaende Ørn, saa en Oxe, et Træ, en Plov. I alt væsentligt er det hele udført med to Farver, nemlig Blaat (til Grunden) og Gult (til Figurerne); kun er Grønt anvendt til Træets Blade og Hvidt til nogle mindre Enkeltheder. Alle Farverne ere — som altid paa dette Udviklingstrin af Kunsten — jævnt og fladt paasatte, uden Forsøg paa Aftoning af Lys og Skygge. Vi meddele i Fig. 62 en Gengivelse af Løvens Hoved, ikke saa meget for at vise Karakteristiken af Dyret (thi den er omtrent den samme som paa den store portvogtende Løve, hvis Hoved ovenfor er afbildet), som

* I dansk Kunst har denne Figur været benyttet af V. Irminger til et større Maleri, som var udstillet 1888 paa den nordiske Udstilling (nu paa Kysthospitalet paa Refsnæs).

** Disse mærkelige Relieffer ere — ret godt — afbildede i Victor Place's Folioværk Ninive et l'Assyrie (Paris 1867—70). Bedst stifter man Bekendtskab med dem gennem Fotografier, navnlig Mansells store Fotografisamling af det Britiske Museums Skatte (Part III, vol. II), hvoraf det Kgl. Bibliothek ejer et Exemplar. Originalerne ere i det Brit. Mus. anbragte i en Slags Kælderrum (Assyrian basement room), der dog i en lang Aarrække har været holdt utilgængeligt for Publikum, af Frygt for Dynamitarderne, som skulle have undsagt Museet.

for at fremhæve og forklare den Maade, hvorpaa Farven her er benyttet til Gengivelse af Naturen*.

Den Del af Fladen, som her er gengivet ved Skraffering, er paa Originalen blaa, det øvrige gult; de Linier, der ere tegnede indenfor Omridset for at angive Formen, ere sorte (maaske mørkeblaa). Men paafaldende er det, at de enkelte Haarlokker i Manken — eller i alt Fald deres Ender — ere gengivne som smaa Flader af samme blaa Farve som Grunden: det gør lidt for meget den Virkning, at Figuren er et gennembrudt Arbejde, gennem hvis Huller man ser Luften bagved. Langt mere paafaldende er dog det System ved Ørnen (Fig. 63), der ser ud som et helt Gitterværk, idet hver enkelt Fjers Flade er blaa som Grunden, medens kun Fjerenes Omrids er draget med den gule Farve, hvormed Ørnens Hoved og Ben ere malede. Det ser urimeligt ud. Man spørger sig selv, hvorfor Kunstneren ikke er gaaet den omvendte Vej, hvorfor han ikke har gjort Fjerenes Flader gule og kun Omridset blaat eller sort: det vilde give Figuren som Helhed den rette Karakter af en fast, rumfyldende Genstand og i alle Henseender være en bedre Benyttelse af de faa og simple Kunstmidler, som her vare til Raadighed. Det samme gælder ogsaa om Figuren af Oxen.

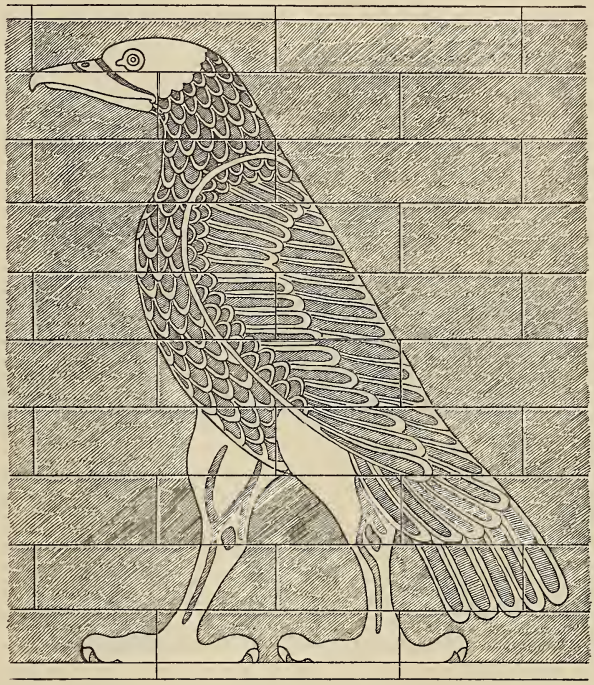

Fig. 63. Af en assyrisk Frise fra Khorsabad.

Svaret herpaa er uden Tvivl givet ved, at dette Maleri er en Slags Efterligning af Emailarbejdets Teknik. Den bestaar, som bekendt, i, at man gør Fordybninger i en Metalflade og fylder dem med en smeltet Masse af dybe og kraftige Farver, medens Metallets, f. Ex. Guldets, egne Rande blive staaende som stærkt accentuerede Grænselinier mellem de farvede Flader (émail champlevé). Denne Kunst udøvedes i Oldtiden især af Ægypterne, og det er os en Fornøjelse her at levere en Afbild-

* Farvede Afbildninger af Frisen findes i Victor Place's Ninive et l'Assyrie og (mindre) i Perrot & Chipiez's Histoire de l'art dans l'antiquité, vol. II.

ning af et af de smukkeste og prægtigste Stykker af Arten, som endnu ere bevarede (Fig. 64). Emailfarverne bestaa her af Blaat i lysere og mørkere Toner og af Koralrødt. Den Slags Smykker udgøre Blomsten af alt, hvad der er fint og fornemt i den ældste Kunst, og det er ikke vanskeligt at forstaa, at de stak andre Folkeslag, der ikke vare naaede saa vidt i Elegance, saaledes i Øjnene, at de kom til at gælde for et Ideal og en Rettesnor for, hvorledes man skulde gøre det. Saaledes synes det især at være gaaet med Assyrerne i ældre Tid: paa den glaserede Frise fra Khorsabad skulle f. Ex. de gule Rande udenom Ørnens Fjer aabenbart forestille et Emailarbejdes Guldrande, og det Blaa inden-

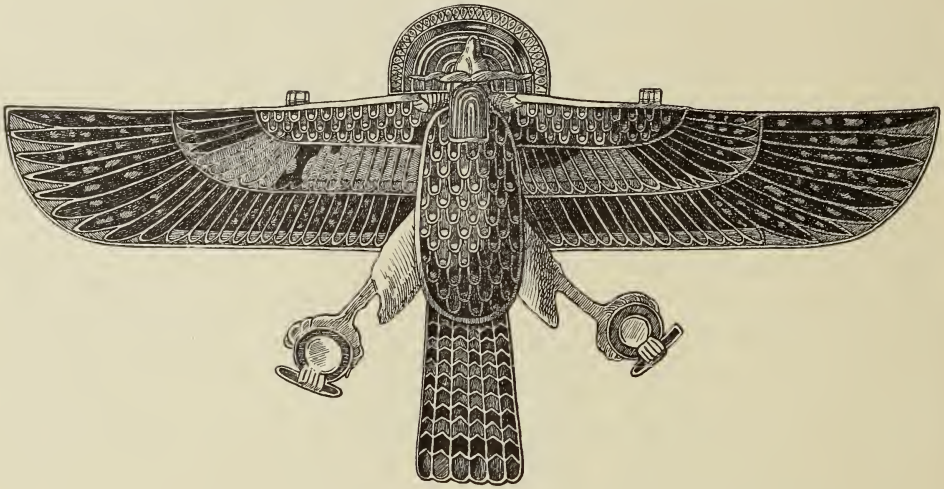

Fig. 64. Fugl med Vædderhoved, ægyptisk Emailarbejde i Louvre-Museet. (I Kløerne holder Fuglen Seglringe, Symbol paa Livets Fornyelse.)

for forestille den smeltede Masses Farver; og det var kun paa Grund af det fattige Udvalg af Farver, at det Blaa — uheldigvis — faldt sammen med Grundens Farve. Men det er ingenlunde alene dette assyriske Kunstværk, som er en Efterligning af Emailarbejde; det gælder i langt videre Omfang om den assyriske Stil i ornamental Tegnekunst og Relief. Assyrerne tegne gerne Rande udenom enhver Kontur, f. Ex. af Palmetternes Blade, og de fylde desuden Fladen indenfor Randen med knækkede, og oprindelig farvede, Straaler, der fra Midten skraane ud til begge Sider, som man ser det paa Halefjerene af den ægyptiske Fugl.

* * *

Fortsætte vi vor kunsthistoriske Løvejagt i de assyriske Lande længere mod Vest henad Middelhavet til, ville vi kunne opjage adskillige Løveskikkelser af ejendommelig Kunst fra den fjerne Oldtid, før Grækernes Kultur og Kunst begyndte at brede sig over Syrien og Lilleasien.

Vel er der her langtfra efterladt en saa rig Fylde af plastiske Monumenter som den, vi have tilbage fra Assyrien; men blandt det, som er bevaret, turde Løveskikkelserne forholdsvis optage en endnu større Plads end i assyrisk Kunst — ja maaske end i nogensomhelst anden. Der er Løver og Løver og atter Løver, hvilket vel kommer deraf, at Løven i disse fattigere befolkede og mindre civiliserede Lande i Virkeligheden er overordentlig udbredt. Jeg skal her blot nævne de gamle Klipperelieffer ved Boghaz-Køi (Pterium) og Øjyk i Kappadokien eller de store Løver, som have flankeret Porten til en Borg i Sendscherly i det nordlige Syrien, og andre Reliefbilleder med Løver sammestedsfra (Skulpturerne fra Sendscherly findes nu i Museet i Berlin, der ogsaa har Afstøbninger af de øvrige). Man kan ikke frakende disse Værker en vis særegen national Stil, som bliver saa meget mere paafaldende derved, at den ene af de portvogtende Løver fra Sendscherly bagefter bevislig er omarbejdet af Assyrerne i deres nationale Stil; men alligevel tør jeg ikke indlade mig paa en nøjere Beskrivelse af dem, fordi de i kunstnerisk Opfattelse og Udførelse staa langt tilbage for de assyriske og ægyptiske og overhovedet kun have Interesse fra et rent arkæologisk Synspunkt. Som Kunst betragtet er det ikke stort mere end Barbari.

Dog forekommer der netop i disse Lande et kunstnerisk Motiv, som ikke bør forbigaas, fordi det har havt Betydning for Europas Kunst baade i Oldtiden og Middelalderen og dukker op — om end i ændret Form — i mangt et ærværdigt og almindelig bekendt Monument, ogsaa i Norden.

Man forefinder nemlig blandt Syriens og Lilleasiens Billedværker fra Oldtiden ret hyppig det besynderlige Fænomen, at en Dyreskikkelse, f. Ex. en Løve, paa Ryggen bærer en oprejststaaende Menneskeskikkelse; Mennesket maa da i hvert Fald antages at skulle forestille en Guddom. Undertiden sidder ogsaa Guddommen paa en Trone, der staar paa Ryggen af et Dyr. Der findes Relieffer med hele Processioner af staaende eller tronende Guder, som paa denne Maade bæres af Dyr. Det behøver ikke nøjere at udvikles, at der i denne Forestilling er noget unaturligt, noget, som hverken Livserfaringen eller Fantasien vedkender sig, og som derfor trænger til Forklaring. Og Forklaringen kan ogsaa gives med Sikkerhed. Paa et stort Klippe-Relief ved Maltaï i det nordlige Assyrien* og paa et andet nærliggende ved Bavian** ser man tydelig, at Guderne ikke staa umiddelbart paa Dyrene, men paa Fodstykker, der ere udarbejdede i Sammenhæng med Dyret underneden. Der er ogsaa Antydninger af, at det ikke er et enkelt Dyr, men to jævnsides hinanden staaende Dyreskikkelser, som bære

* Victor Place, Ninive et l'Assyrie Pl. 45; Perrot & Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité II, 643.

** Layard, A second series of Monuments of Nineveh, Pl. 51. Perrot & Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité II, 637.

Mennesket. Deraf kan man slutte, at det hele har udviklet sig saaledes: Et Gudebillede, staaende eller tronende, har været opstillet paa et Fodstykke, som paa hver af sine Sideflader har havt en i Relief udført Skikkelse af et eller andet Dyr, der i Mythologien har været henført netop til denne Gud; og Dyrets Hoved, Forkrop og Forben ere traadte frem foran Siderne af Fodstykkets forreste Flade — paa en lignende Maade, som man saa tidt ser Dyreskikkelser sammenarbejdede med Arkitekturen i assyrisk Kunst (f. Ex. de ovenfor nævnte portvogtende Løver). Naar nu Gudeskikkelsen med sit Fodstykke skulde fremstilles i Maleri eller Relief, blev det hele fremstillet i Profil; og det kom da at sig selv til at se ud, som om Guden eller hans Trone stod paa Ryggen af Dyret. Men saa er Fantasien paavirket af denne Forestilling og har — som det paa nogle Billeder tydelig kan ses — videre udviklet en Forestilling om, at Guden virkelig paa den Maade lod sig befordre af sit Dyr. Naar slige Billeder overførtes til andre Folkeslag, kunne de have givet Anledning til adskillig æventyrlig Fantasi: man har f. Ex. allerede tidligere med Sandsynlighed forklaret den græske Mythe om Europa, der bortførtes paa Tyren fra Asien til Grækenland, af et asiatisk Billede af en Gudinde, staaende paa Ryggen af en Tyr. I den gamle asiatiske Form for Motivet staar Gudinden oprejst paa Dyret, og denne Form var heller ikke ganske ukendt for Grækerne; men de omdigtede for det meste Sagen paa mere kunstnerisk og naturlig Vis og forestillede sig Guden ridende (siddende) paa eller kørende med sine Dyr*.

Naar man paa assyriske Relieffer finder Afbildninger af Søjler, som bæres af staaende eller vandrende Løver, saa maa uden Tvivl den samme Forklaring gælde: den oprindelige Mening er, at Søjlen blev baaret af et Fodstykke, smykket med Løvefigurer i Relief. Søjlen paa Løven er et særlig orientalsk Motiv, som ogsaa er anvendt i langt senere Tid, f. Ex. i den nyere persiske Kunst. Perrot** har med Rette fremhævet det mærkelige i, at ogsaa de europæiske Arkitekter i Middelalderen, især i Italien i den romanske Stils Periode, have stillet Søjler paa Ryggen af Løvefigurer ved Kirkebygningernes Portaler: deraf hidrører et Udtryk, som tidt forekommer i gamle Retskendelser, at Biskoppen har afsagt Dommen »siddende mellem Løverne«, det vil sige: tronende foran Indgangen til Kathedralen. Perrot paaviser ogsaa en iøjnefaldende Lighed i Stilen mellem Løverne under Søjlerne paa Domkirken i Modena og visse Oldtidsløver fra Lilleasien; men han vil alligevel ikke indlade sig paa en kunsthistorisk Forklaring af denne Lighed. Det ligger dog ikke fjernt at tænke paa, hvor meget Europæerne allerede i den tidligste Middelalder kunne have set af gammel Billedkunst paa deres Valfarter i de asiatiske Middelhavslande, og hvor stærkt deres Fantasi kan

* Sign. et Foredrag af mig i Kort Udsigt over det philologisk-historiske Samfunds Virksomhed 1880—82, S. 13.

** Perrot & Chipiez, Hist. de l'art dans l'ant. II, p. 228.

være bleven paavirket af mangt et gaadefuldt Motiv, der dog har været Genstand for deres overtroiske Ærefrygt, og at i Særdeleshed Korstogene, som jo netop gik gennem disse Egne, kunne have givet rig Anledning til, at Motiver af orientalsk Kunst ere blevne indførte i Europas kirkelige Kunst. Naar Talen er om Domkirken i Modena, kommer man til at tænke paa, at denne Bygning netop paabegyndtes i det samme Aar, som det første Korstog afsluttedes med Jerusalems Erobring (1099).

Men i Middelalderens Kunst er det ikke alene Søjler, som stilles paa Ryggen af Løver; det er ogsaa menneskelige Skikkelser som Statuer, og uden Tvivl kommer ogsaa dette Motiv fra Orienten. Og det er vel det samme Træk, der genfindes i alle Europas Lande, som i Middelalderen laa under den romersk-katholske Kirke, i en Mængde gamle Gravfigurer, som ligge ovenpaa deres Grav med en Løve ved Fødderne. Man maa jo nemlig erindre, at de liggende Gravfigurer, som det især tydelig kan ses af Faldet af deres Klædedragt, egentlig ere tænkte og fremstillede som staaende; hyppigst ere de ogsaa vaagne, ja endog fremstillede i bestemte Funktioner. Der kan vel være tydelige Spor af, at man ved Løven under Fødderne har tænkt paa det gamle Testamentes 91de Psalme, der handler om den gudfrygtiges Tryghed under Herrens Omsorg, Vers 13: »Paa Løver og Øgler skal du træde, du skal nedtræde den unge Løve og Dragen.« Men paa Gravmælerne er der kun sjælden taget Øgler med i Forbindelse med Løven; og desuden viser den kunsthistoriske Erfaring, at de kunstneriske Motiver i Virkeligheden hyppigst have en kunstnerisk Oprindelse, selv om man bagefter kan have underlagt dem allehaande sindrige, f. Ex. bibelske Forklaringer.

For den symbolske Betragtning af Løvens Billede i den kristelige Middelalder har Bibelens Text, der jo ogsaa hidrører fra de asiatiske Middelhavslande, uden Tvivl den største Betydning. Efter det Exempel, der var givet paa Salomos Trone (1. Kongebog, 10, 19 ff.), gjaldt ogsaa i det kristnede Europa Løven for Vogter af det høje og det hellige. Og fra Bibelen hidrører det mærkelige Forhold, at Løven i den gamle kristelige Kunst snart har Betydning af det gode — det kongelige, imponerende, ærværdige —, snart af det onde og fjendtlige. Gennemgaar man den Maade, hvorpaa Løven omtales i Bibelen, især det gamle Testamente, vil man finde hele Rækker af Skrifter, som de profetiske, hvor den overvejende ses fra den gode Side*, og andre (Psalmerne), hvor den er Symbol paa det onde**. En saadan Forskel mellem ondt

* For Exempel Esaias 31, 4 (Gud sammenligner sig selv med Løven). Micha 5, 7 (Messias sammenlignes med Løven). Amos 3, 4 (Herren, der taler til Profeterne, sammenlignes med Løven; anderledes dog Vers 12, hvor Løven er en fjendtlig Magt). Hoseas 5, 14 (Herren er som en Løve); 11, 10 og 13, 7 (ligeledes).

** Psalme 7, 2 (Min Forfølger slider min Sjæl som en Løve); 10, 9 (Den ugudelige lurer som en Løve); 17, 12 (ligeledes); 22, 14 (Frels mig fra Løvens Gab og fra Enhjørnin-

og godt i Symboliken kommer ikke frem hos de andre Folkeslag, navnlig ikke hos Grækerne: Homer tænker slet ikke paa ondt og godt, naar han sammenligner sine Helte med Løver, ligesaa lidt som, naar han sammenligner dem med Æsler. Men i det nye Testamente saavel som i den kristelige Kunst træder Modsætningen saa stærkt frem, at

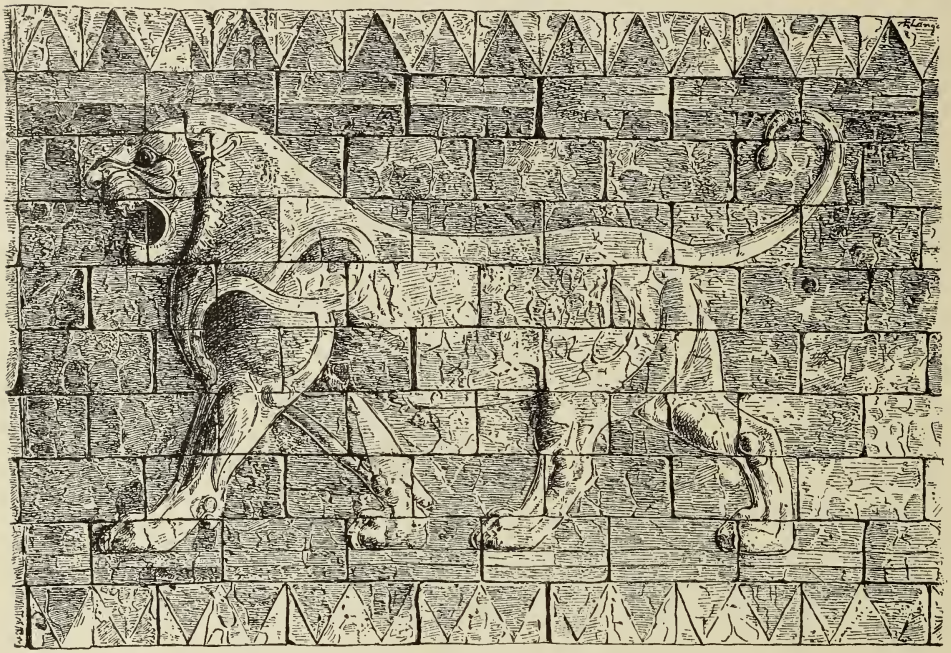

Fig. 65. Af en Brændtlers-Frise fra Susa. Louvre.

Løven undertiden betyder Kristus (»Løven, som er af Juda's Stamme, af Davids Rod, har vundet Sejr«, Joh. Aab. 5, 5) og undertiden betyder Djævelen, »der gaar omkring som en brølende Løve, søgende, hvem han kan opsluge« (1. Pet. 5, 8).

* * *

Af alle de Løver, som Asiens gamle Kunst har efterladt os, er den i Fig. 65 afbildede, fra Perserkongernes Borg i Susa, sikkert en af de allerypperligste. Det er en enkelt Figur af en hel Række, i hvilken den ene ganske er en Gentagelse af den anden; tilsammen have de dannet en Frise, udført af brændt Ler med glaserede Farver, især Blaat og Gult*, i meget anselig Maalestok. Løven er her fremstillet i noget

gens Horn); 34, 11 (Loverne i Modsætning til dem, som søge Herren); 35, 17 (Billede paa den ødelæggende Magt); 57, 5 (ligeledes); 91, 13 (se ovenfor: »Paa Løve og Øgle skal du træde«); 104, 21 (Løven som Mørkets Magt).

* Angaaende Farverne se min Afhandling: Om dekorativt Farvevalg.

over naturlig Størrelse. Frisen — eller rettere de enkelte Brændtlers-Stykker, hvoraf den bestaar, hørte til de Skatte, som bleve fundne af Franskmanden Marcel Dieulafoy og hans Hustru ved Udgravninger i Susas Ruiner i Aarene 1884—86, og som kort efter bleve opstillede i den nye, prægtige »persiske Sal« i Louvre-Museet, det eneste Sted i Europa, hvor man kan faa et fyldigt og kraftigt Indtryk af det gamle Persiens Kunst. Det Palads, hvortil Frisen hører, er opført dels af Kong Darius den første, Hystaspis's Søn (521—485 f. Kr.), dels af Artaxerxes Mnemon (405—362); og Løvefrisen henføres (saa vidt jeg husker: ogsaa i Louvre-Museet) til den sidstnævnte Konge, altsaa til omtrent Aar 400 eller derefter. Men hele Bygningens Historie er utilstrækkelig oplyst; og jeg tillader mig, indtil Sagen bliver yderligere undersøgt, at anbefale mine Læsere meget snarere at tro, at den hidrører fra Darius's Tid og altsaa er omtrent et Aarhundrede ældre.

Held det Kongepalads, om hvilket en saadan Række Løver holder Vagt! De se ud, som om de havde aflagt en Fane-Ed. Hvilken sikker Majestæt i deres Holdning, hvilken Trusel mod alle formastelige i det oprejste Hoved med det aabne Gab og det aarvaagne Øje, og hvilken mægtig Styrke og Energi i Linien gennem Nakken, Rygraden og Halen! I Salomos Ordsprog (30, 29) roses fire Væsener for deres smukke Skridt og skønne Gang: Løven, som er vældig blandt Dyrene og ikke viger tilbage for nogens Ansigt, Hesten, Bukken og en Konge, mod hvem ingen tør rejse sig. Jeg erindrer virkelig ikke noget Kunstværk, i hvilket Løvens kongelige Gang er saa imponerende gengivet som her. At Kunstneren har havt et levende Indtryk af det virkelige Dyr, er der vist ingen Tvivl om: dog er hans Billede af det noget mere idealiseret og stærkere stiliseret end det, vi kende fra de assyriske Løvejagts-Relieffer. Atter her mindes vi om det inkrusterede Email-Arbejde, naar vi se disse besynderlige Rande, der slynge sig som Baand udenom Flader, som ere overlagte med blaa Farve ligesom Baggrunden, medens Løven selv ellers for det meste er gul.

Det er ikke for meget sagt, naar Perrot* udtaler, at den orientalske Kunst ikke har frembragt noget skønnere end disse Løver fra Susa. Men han tvivler om, at Æren for dem tilkommer den egentlig persiske Kunst, og er tilbøjelig til at betragte dem som babyloniske Arbejder. Det forekommer mig ogsaa, at der er gode Grunde for at antage denne Mening, især under den Forudsætning, at de hidrøre fra Darius den førstes Tid. Hvor meget vi nu end kende af gammel asiatisk Kunst fra mange forskellige Folkeslag og Lande, saa er der dog endnu foreløbig et meget stort og føleligt Hul i vore Kundskaber, idet der saa godt som intet er fremdraget fra Babylonien, især fra dets senere Stormagtstid efter Ninives Ødelæggelse. Babylons Kunst har vel uden Tvivl været meget nær beslægtet med Ninives; men det er dog højst sand-

* Perrot & Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, V, 834.

synligt, at den i første Halvdel af det sjette Aarhundrede før Kristus har naaet en endnu rigere og fyldigere Udfoldning; desuden strakte den babyloniske Kultur sig langt ud baade mod Øst og mod Vest og var den ypperste i hele Asien. Dens kunsthistoriske Indflydelse maa vurderes meget højt; men hvori den nøjere har bestaaet, derom have vi desværre saa mangelfuld Kundskab. Dog er det værd at mindes, at efter græske Forfatteres Vidnesbyrd (Diodor II, 8) var den cirkelrunde Mur om den vældige Kongeborg i Babylon — uden Tvivl den, som var opført af Nebukadnezar — dekoreret med alle Slags Dyreskikkelser; og Dyrefigurerne vare, ganske som paa Frisen fra Susa, indtrykkede med hule Former i det vaade og bløde Ler (nemlig inden dette blev skaaret ud i Mursten, som saa bleve brændte); og de saaledes frembragte Relieffer vare overlagte med Glasurfarver. Der var paa det samme Palads og paa samme Maade udført kolossale Jagtbilleder: Man saa »Semiramis« til Hest, kastende sit Spyd mod en Panther, og »Ninus« stødende sin Lanse i en Løve — det har været seværdige Billeder! Disse glaserede Lerdekorationer havde netop deres egentlige Hjem i Babylon; og det er da ikke urimeligt, at man, efter at Babylon var indlemmet i det persiske Monarki (538 f. Kr.) har gjort Brug af babyloniske Arbejdere i det ikke fjerntliggende Susa, Perserkongens Yndlings-Residens; ogsaa i tidligere Tider havde man i det Susianske Land hentet sin Kunst fra Babylon. Perserne selv havde mere Anlæg til krigersk og politisk Erobring end til Billedkunst; den egentlig persiske Kunst dannede sig først efterhaanden, idet det mægtige Monarki tog de overvundne Folkeslags kunstneriske Evner i sin Tjeneste (ogsaa Grækernes).

Perrots Mening, at disse Løver egentlig ere af babylonisk Kunst, vinder i Sandsynlighed derved, at de øvrige Løver, som ere os efterladte fra Perserriget, især fra Persepolis, ikke svare nøjere til disse i Stilen og ere af ringere, for det meste langt ringere Kunst. De bedste, som man ellers finder, ere fra Xerxes's Tid. Det er store, i Sten udhugne Relieffer, indskrevne i en Ramme i Form af en retvinklet Trekant, og forestillende Løven, som overfalder en Tyr, dette karakteristiske Symbol for det erobrende Monarkis Overmagt over sine Fjender. Man kan ikke nægte, at det er et ret storladent Billede; men den Brutalitet, som ligger i Ideen, forstærkes endnu derved, at det ser ud, som om Rammen om Relieffet var et Indelukke, hvori den ulykkelige Tyr er bleven fanget ind, og mod hvis Vægge den forgæves sparker og sprækker*. Løvens Former ere haardere og tørrere end paa Frisen fra Susa.

* * *

Uagtet Løven ligesaa lidt i Oldtiden som i Nutiden synes at høre hjemme i den østligste Del af Asien, er der dog fuldt op af Løve-

* Afbildning i Dieulafoy, L'art antique de la Perse II, pl. XVIII; Perrot & Chipiez, Histoire de l'art, V, 835.

figurer i Kunsten fra Forindien, Bagindien, Øerne, Kina og Japan. Det forholder sig med dette store Landomraade omtrent som med Nordeuropa i ældre Dage: om Løven end ikke selv er naaet derhen, saa dog dens Ry. Vel er det tydeligt, at disse Landes eget frygtelige Rovdyr, Tigeren, her til en vis Grad spiller en lignende symbolsk og mythologisk Rolle som Løven i den vestlige Kultur; men medens den i den allerstørste Del af Østasien i Naturen alene er Dyrenes Konge, maa den i Kunsten dele Herredømmet med Løven. Derimod synes Tigerens Ry ikke i ældre Tider i nogen nævneværdig Grad at være trængt ud mod Vest over dens Hjemlands Grænser.

Fig. 66.
Gammel kinesisk Bronzeløve. Peking.

Men Løverne i den østasiatiske Kunst vise sig da ogsaa i hele deres Skikkelse som rene Fabeldyr. Man finder nok af dem i de ethnografiske og orientalske Museer; men jeg har aldrig set nogen Løvefigur fra disse Egne, der mindede om et Syn paa første Haand af det naturlige Forbillede — det skulde da være et eller andet japansk Billede fra vort eget Aarhundrede, der kunde se ud som udført efter en Menageri-Løve*. Ellers kan man hos flere af disse Folkeslag, Indere, Kinesere, Japanere, Malayer, finde Vidnesbyrd om en stor Evne til Iagttagelsen af Dyreskikkelser af forskellige Arter, tro og fint opfattede Gengivelser af Naturen; men Løven falder som Fantasidyr ind under en anden Lov; dens Skikkelse bliver hyppig omdigtet indtil det rent ukendelige, saaledes at man somme Tider spørger sig selv, om det oprindelige Forbillede for en fantastisk Dyrefigur har været en Abe, et Svin, en Løve, eller hvad ellers. I Retning af det gruelige, det rædselsfulde have især Inderne en meget livlig omskabende Fantasi.

I den vestligste Del af Forindien, hvor Løven virkelig findes i nogle Egne, findes vel ogsaa de mest naturtro Billeder af den; men ikke engang disse kunne — saavidt min Erfaring rækker — anses for førstehaands Fremstillinger af dette Dyr. Paa enkelte andre Monumenter mærker man Indflydelse af den persiske Kunst fra de akæmenidiske Kongers Tid; derpaa har man endog et ubedrageligt Kendetegn i det Træk, at Løven ikke alene fremstilles vinget, men at Vingen ogsaa tegnes ganske konventionelt med krummede Svingfjer. Det er et Træk, som oprindelig vistnok hører hjemme i visse Arter af ægyptisk Kunst, derefter i fønikisk, arkaisk græsk og i oldpersisk; det genfindes paa Topen i Sandschi i Central-Indien og paa Søjler i Madura.

* Dette gælder f. Ex. om en Afbildning i Gonse's Værk L'art Japonais, første Del.

De mest naturtro Løver, som overhovedet forekomme i indisk Kunst, turde være dem, som findes paa de bekendte buddhistiske Kunstværker fra Peshaur (i Punjab), der vise en ganske tydelig — og forlængst anerkendt — Indflydelse af fuldt udviklet græsk Kunst efter Alexander den stores Tid. Den græske Kunst, som der her er Tale om, var jo i Besiddelse af et fuldkomment overlegent Herredømme over Fremstillingen af Naturen; dog havde den ikke sin egentlige Styrke i Dyreskikkelser. Med Løveforkroppe i denne Stil er f. Ex. Gautama-Buddha's Trone smykket, hvorpaa den hellige sidder, fremstillet som Lærer. Han er her selv en halvt græsk, halvt indisk Skikkelse; men Løverne paa hans Trone tilhøre langt tydeligere end han den græske Stil. Ogsaa den dekorative Anvendelse af Løverne kommer vel her fra de vestligere Lande (Vestasien, Grækenland).

I den mere nationale, brahmanske Kunstmythologi er Løven temmelig hyppig. Guden Vishnu paatog sig dens Skikkelse og fremstilles med Løvehoved eller helt som Løve; Guder og Gudinder ride paa Løver o. s. v. Det er helt og holdent Fabeldyr i national indisk Stil.

I Kina og Japan synes Løven i Kunsten særlig at knytte sig til den buddhistiske Religion og følge dens Veje. Den anvendes ligesom i de vestligere Landes Kunst som Vogter ved Templer og Kongeborge; ifølge sin Egenskab af Vagtdyr er den i Kinesernes Fantasi sammenblandet med Hunden og har for en Del faaet Form efter den; Japanerne have heri atter efterlignet Kineserne. Deraf er Resultatet blevet den yderst snurrige Dyreskikkelse, der er vel bekendt fra Museer og Kuriositets-Butikker, i Exemplarer af Porcellæn eller Bronze. Det er vanskeligt at blive imponeret eller skrænimet af den — hvad der dog vel egentlig er Meningen med den —; derimod have Europæerne altid fundet, at det er et nydeligt Dyr til at sætte paa en Dragkiste. Det sidder paa Hug og løfter den ene Forpote i Vejret ligesom en lille Hund; det har ogsaa lange, nedhængende Ører og er prydet med et Halsbaand. Gabet er vidt opspærret for at gøre Folk bange; men Øjet har undertiden et muntert Udtryk, der forvandler Minen til et ganske venskabeligt Grin. Dyret har en stor Manke og en kort Hale med vældig Dusk, hvis Haartotter stritte i Vejret som Flammer. Alt i alt ligner det vel mere en Hund end en Løve og lyder ogsaa Navnet: Fo's (ɔ: Buddhas) Hund* (det besynderlige Navn for den samme Type i Japan: Korea-Løve skal komme deraf, at Japanerne have modtaget Buddhismen over Korea). Men at Typen oprindelig betyder en Løve, kan der ikke være Tvivl om; det bekræftes ogsaa ved Betragtningen af ældre og mere monumentale Exemplarer af den, som den her afbildede

* Jvf. Bing, Le Japon artistique, Texten til Planche F. E. — Anderson, Pictorial arts of Japan, 225. — Hr. Karl Madsen har vejledet mig i Litteraturen om dette Æmne af den japanske Kunst, der indskrænker sig til enkelte spredte Notitser.

store Bronzefigur (Fig. 66) udenfor Sommerpaladset i Peking, der viser et umiskendeligt Slægtskab med Typen i de senere Porcellæns- og Bronzefigurer, men dog er en langt tydeligere Gengivelse af en Løve. Denne kinesiske Løve synes at være udført med overordentlig Haandværksdygtighed; Naturstudier venter man naturligvis ikke i Billedet af et Fabeldyr; men her er heller ingen Fantasi, ingen Evne til at skabe et Indtryk af en ny Natur.

GAMLE RYTTER- OG KRIGERBILLEDER (1884).

Den 29. Oktober 1475 modtog Republiken Venedigs Regering Budskab om, at den berømte Condottiere (Leje-General) Bartolommeo Colleoni fra Bergamo var død paa sin Borg Malpaga og havde efterladt sig en uhyre Formue i faste Ejendomme, Indbo og rede Penge. Colleoni, der tidligere flere Gange havde skiftet Tjeneste, havde selv i den senere Del af sit Liv betragtet sig som varig knyttet til Venedig; derfor skyndte Signoriet sig ogsaa med at sætte sig i Besiddelse af hans Bo. I sit Testamente havde han udtrykkelig efterladt Republiken store Summer og tillige anmodet den om at rejse en Bronze-Statue af ham paa Marcus-Pladsen. At sætte en Statue til Minde om den store Kriger havde man i Venedig intet imod; men at give den Plads foran Marcus-Kirken, i Byens Centralpunkt, fandt man stridende mod Republikens Traditioner. Man udsaa en anden Plads til den paa det lille, smukke Torv foran Kirken San Giovanni e Paolo.

Der staar Colleonis Rytterstatue endnu den Dag idag og beundres med Rette som et af de mest karakteristiske Billedværker fra denne Periode. Der findes ingen bedre Illustration til Forstaaelse af hin Tidsalders Mennesker, særlig af dens Krigere.

Men Venedig havde dengang ikke selv nogen Kunstner, som kunde udføre et saadant Værk. Man maatte indkalde en Billedhugger fra Florents, der fremfor alle Italiens andre Byer havde Æren af at have udviklet de plastiske Kunster i den moderne Skikkelse, som man benævner Renæssancen. Fra Florents havde ogsaa Padua noget tidligere hentet en Billedhugger (Donatello) til at udføre Rytterstatuen af Condottieren Gattamelata. Colleonis Monument overdroges til Andrea Verrocchio, der dengang han overtog Arbejdet, omtrent 1483, var henved 50 Aar gammel. De mærkelige og morsomme Ting, som man senere fortalte om, hvorledes den venetianske Regering behandlede ham under hans Arbejde paa dette Værk, maa vi her forbigaa. Verrocchio døde i Venedig 1488, førend Rytterstatuen var støbt i Bronze; Støbningen udførtes derefter af den venetianske Kunstner Alessandro Leopardo, som ogsaa byggede det smukke, men altfor høje Fodstykke til den. I Venedig

tilranede Leopardo sig Æren for det hele Værk, og enkelte af Nutidens lærde have uheldigvis gjort sig til Talsmænd for hans Adkomst til denne Ære. Men det er vitterligt, at han var en underfundig Person; og vi betragte det som afgjort, at Rytterbilledet som plastisk Værk helt og holdent skyldes Florentineren Verrocchio.

Hesten, der bevæger sig i et roligt og imponerende Skridt, er et

Fig. 67. Hovedet af Andrea Verrocchio's Rytterstatue af Colleoni.

Pragtstykke af Modellering. Men den er dog ikke ganske fri for den Fejl, som man hyppig føler i Verrocchios plastiske Arbejder: en vis Mangel paa Sammenhæng mellem Figurens forskellige Dele. Bagkroppen synes at betænke sig lidt paa at følges med Forkroppen.

Rytterens Figur er i Forhold til Hesten temmelig lille, mindre end Grækerne vilde have fundet det smukt. Holdningen er umaadelig rank,

stram og spændt og afviger paafaldende baade fra Nutidens og Oldtidens Ryttere. Idet Manden — i Rustning fra Top til Taa — sidder indeklemt forfra og bagfra mellem de to lodret opstaaende Sadelbuer, synes han mindre at sidde i Sadlen end at staa oprejst i Stigbøjlerne. Han holder Benene aldeles ret med stive Knæ, Maven er lidt fremskudt, Overkroppen

Fig. 68. Leonardo da Vinci: Tegning til en Rytterstatue. Windsor.

tilbagebøjet. Denne Holdning — især de stive, skrævende Ben — genfindes uafladelig i Middelalderens og den ældre Renæssances Rytterfigurer; den svarer uden Tvivl til den virkelige Rideskoles Fordringer i hine Tider; men den staar ogsaa i en tydelig Forbindelse med den Forkærlighed for en martialsk skrævende Stilling, der er almindelig i staaende ridderlige Figurer fra samme Tid, som den f. Ex. findes i Donatellos berømte Statue af St. Georg udenpaa Or san Micchele i Florents. Den giver baade de staaende og de ridende Figurer et Udtryk af kantet Trods, af en vis pukkende Selvsikkerhed, som passede godt til den senere Middelalders Riddervæsen, men som man senere, i Løbet af det 16de Aarhundrede, tabte Smagen for.

Det ejendommeligste ved Colleonis Rytterstatue er dog Hovedet. Det er et af de allermærkeligste og mest storladne Arbejder fra hele den ældre Renæssance og fortjener derfor en nøjere Betragtning.

Hovedets Karakter svarer til den høje Alder, 75 Aar, som Colleoni havde naaet ved sin Død; men langt fra at svække hans Kraft synes hans mange Aar at have smeddet den fastere og sejgere og draget

Fig. 69. Leonardo: Tegning til en Rytterstatue. Windsor.

Trækkene af hans Karakter endnu dybere. Det er tydeligt, at han forhen har været fyldigere; nu er Kinden indfalden, og Huden under Hagen hænger i Folder. Da han desuden er aldeles skægløs, og, som det synes, ogsaa ganske skallet — der viser sig i hvert Fald ikke Spor af Haar under Hjælmens fremstaaende Rande —, gør Hovedets Knokkelbygning sig des mægtigere gældende, storstilet som et Stykke romersk Arkitektur, men tillige haardere og mere usleben, saa at man kan komme til at tænke paa hine vældige Kvadre med utilhugget (»Rustica«) Overflade, hvoraf Datidens Fyrstepaladser hyppig vare byggede. Panden er stor og bred og luder stærkt frem over Øjnene, Næsen dristig og kroget, Kindbenet fremtrædende, Kæben bred og kantet, Mund og Hage fremskudte. Der ligger dybe og frygtelige Furer om Mund og Øje, paa tværs over Panden og paa langs mellem de sammentrukne Bryn.

Under disse sænkede, truende Bryn aabne Øjnene sig temmelig

stærkt; det gør en stolt og prægtig, men tillige forfærdende Virkning. Idet Øjets Iris ikke er angivet, men kun Pupillen i Midten stærkt udhulet, faar Blikket noget stirrende, det rammer som en Riffelkugle. Og hele Hovedets Udtryk, ligesom Figurens Stilling, aabenbarer en uimodstaaelig Energi, en mageløs Haardhed og Grumhed, en indædt Foragt for Livet. Der hviler over Øjnene med deres stolte Omgivelser noget, som man næsten kunde have Medlidenhed med, noget smerteligt, ulykkeligt; men ved Munden er der noget mere raat: over de skraat fremstaaende Tænder synes Læberne at krumme sig med Blodtørst, med en haanende Lyst til at trampe ned og tilintetgøre. Denne Mund har faaet sin Form af Mandens gamle Vane: at give Kommando til at hugge ned for Fode, skænde, brænde, plyndre.

Et saadant Indtryk gør dette Hoved set med vor tammere og vegere Tids Øje: vi vilde blive saare forfærdede, hvis vi nu til Dags saa' en saadan Mand i levende Live. Colleonis egen Tid vilde ikke have ham betragtet under Synspunktet af en Ugerningsmand. Han var paa en Maade en Hæder for sin Tid, han døde som dens største militære Autoritet, til hvis Hjælp kronede Hoveder og Republiker bejlede med al den Ære og alt det Guld, de kunde skaffe til Veje; han havde ogsaa i den lange Række af Aar, da han levede rolig paa sin Borg, vundet Ry som en retfærdig Borgherre, der, vel netop fordi han var saa frygtet, kun en sjælden Gang behøvede at lade en af sine undergivne hænge, naar han netop mistænktes for at stræbe sin Herre efter Livet: ja ved sit Testamente havde han endog bestemt anselige Summer til velgørende Stiftelser i sin Fødeby. Men netop des mere betegnende er Billedet af ham som et historisk ufrivilligt Udtryk for Tidsalderens almindelige Bevidsthed om, hvad en Krigshøvding, en Condottiere, alligevel var og skulde være. Den venetianske Republik ønskede vistnok ogsaa alt andet, end at dens berømte General-Kaptejns Aasyn paa hans Monument skulde minde om et fromt Lam; det skulde netop være et frygtindgydende Quos ego.

Selv om Condottieren beundredes som en Gud for sit Mod, sit Snille og sine Bedrifter, var han dog en Rædsel og Skræk som den onde selv for det fredelige og borgerlige Liv, frygtet ikke alene af dem, han førte Krig imod, men ogsaa af dem, han førte Krig for, egentlig en hjemløs Mand, der stod udenfor Samfundet, men som derfor des mere maatte staa paa sine egne Ben, fuldt rustet med Mistanke og Had til alle Sider. Colleoni var i sin tidligere Tid som andre Condottierer vel øvet i Forræderi og Frafald; og han havde selv oplevet den i hans Stilling ikke ualmindelige Skæbne, at den Stat, der brugte ham, vilde lade ham snigmyrde: det var Venedigs eget Timandsraad, som vilde rydde ham af Vejen, ikke fordi han havde fornærmet det, men fordi det havde fornærmet ham og frygtede hans Hævn. Og hvilket Ansvar havde den Stat, der betalte ham, for hans Maade at føre Krig paa?

Den var kun interesseret i, at han førte Krigen eftertrykkelig, for Resten blev den hans egen Sag. Man brugte slige stærke Rovfugle til Krig, som man brugte Falkene til Jagt. Condottieren var Krigen, der var blevet til en Person, ikke Krigen for noget højere Formaal, som han selv bar i sit Hjerte, men kun Krigen.

Og det er netop det, som Verrocchio har givet et Billede af. Oldtidens Grækere opfattede ikke Helten eller Krigeren i denne Aand, ikke engang Krigsguden, der jo dog ogsaa skulde synes at forestille Krigen i egen Person. De fremstille baade Manden og Guden med et Præg af Samfundsvenlighed. Er der i deres Kunst noget, hvis Aand svarer til Verrocchios Krigerhoved, saa er det snarere de Skræmsler, Heltene havde til Skjoldmærker (Deimos, Fobos, Gorgo), som man kan læse det hos de gamle Forfattere eller se det paa Vasemalerier. Det er dog kun vrængende Masker, med Hugtænder, opspærrede Gab og Øjne, medens Verrocchios Colleoni er en dybtgaaende, real og psykologisk Karakterskildring af stort Værd. Men Meningen er omtrent den samme: Colleonis Hoved er det Gorgonhoved, som Venedig vender frem mod sine Fjender. Hvad der for Oldtiden kun er et afskrækkende Element, der udvortes knyttedes til Karakteristiken af Helten, er i Renæssancen blevet et helt Menneske. Der er intet større Bevis for, hvor lidet ethisk Renæssancens Kunst var sindet — i fuld Overensstemmelse med Samfundstilstandene. Den har fuldt nok i Beundringen for den store, udmærkede Kraft som en mægtig menneskelig Ingrediens, selv om den var lige det modsatte af samfundsvenlig.

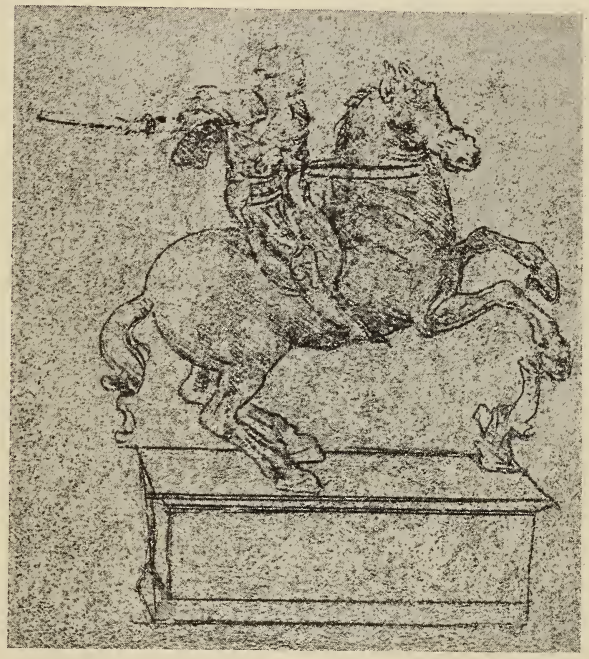

Fig. 70.
Leonardo: Tegning til en Rytterstatue. Windsor.

Hvad en Condottiere var for en Mand, maatte Verrocchio som Mand af sin Tid godt vide. Men Colleoni har han sikkert aldrig set personlig. Saa mægtig end Livet er udtrykt i hans Billede af ham, er der dog i Behandlingen af Formerne noget, som kunde tyde paa, at der til Grund

for Fremstillingen ligger en Ligmaske. At Verrocchio gerne har benyttet en saadan, hvis den forefandtes, fremgaar af Vasaris Beretning om hans Interesse for at afstøbe Legemsformer til kunstnerisk Brug; og Vasaris yderligere Fortælling om, at netop denne Interesse hos den florentinske Kunstner har fremmet den Skik at tage Ligmasker, kan, efter hvad man ellers véd, ikke forstaas saaledes, at Skikken før hans Tid var ukendt eller ualmindelig i Italien, mindst naturligvis hvor det gjaldt berømte Personer, som skulde have et Monument. Der er vel altsaa noget virkelig portrætagtigt i dette Hoved. Men paa Grund af Kunstnerens fjerne Forhold til Personligheden maa det egentlige Liv i Billedet have været overladt til en friere Digtning; der er noget idealt, typisk i det, noget, som tilhørte Verrocchio som Kunstner. Og dette falder godt i Traad med, at denne Type er i et kendeligt Slægtskab med mange ideale Oldingehoveder af Verrocchios berømte Elev Leonardo da Vinci. Han giver hyppig sine Oldinge-Fysiognomier — hvad enten de ere hellige eller verdslige — en udpræget Rovfuglekarakter, et skarpt, lysende Ørneblik og stærkt markerede Træk, en stor, kroget Næse og fremspringende Hage; ja han overdriver undertiden Formerne saaledes, at Næsetippen og Hagen komme i altfor stor Nærhed af hinanden.

Fig. 71. Leonardo: Tegning til en Rytterstatue. Windsor.

Omtrent paa samme Tid, som Verrocchio overtog at udføre Colleonis Monument, begyndte Leonardo da Vinci, kun lidt over 30 Aar gammel, i Milano at gøre Forarbejder til et andet Ryttermonument. Det gjaldt om at hædre den berømte Francesco Sforza, der havde været jævnaldrende med Colleoni og i mange Henseender hans lige, en Feltherre, der var uovervunden i 22 Batailler, men forresten en Mand, der, som Sismondi siger, »havde alle sit Aarhundredes Laster«. Sforza havde dog forsaavidt været lykkeligere end Colleoni, som han havde naaet alle Condottierers Maal: at vinde Herredømmet over en rig og blomstrende Stat (Milano) og efterlade det i Arv til sin Slægt. Han var død 1466, altsaa paa en Tid, da Leonardo endnu knap havde traadt sine Børnesko i sin fædrene By Florents. Om Leonardo overhovedet har havt noget at rette sig efter med Hensyn til Sforzas virkelige Udseende, derom

haves ingen Efterretning; sandsynligvis har det været saa godt som intet. Opgaven maatte stille sig noget anderledes for ham end for Verrocchio. Medens Colleoni paa ingen Maade maatte fremstilles som Republiken Venedigs Herre, skulde Sforza sikkert netop helst fremstilles som Milanos Hersker: for hans Efterkommere og Arvinger, som lod Monumentet udføre »til udødeligt Ry og evig Ære for den afdøde selv og det berømte Hus Sforza« (som Leonardo selv udtrykker det), maatte uden Tvivl ethvert Træk af ophøjet og ideal Værdighed i Billedet af Dynastiets berømte Grundlægger være saare velkomment.

Efter 16 Aars Forløb havde Leonardo en Lermodel til Monumentet færdig eller næsten færdig; den var udført i en hidtil ukendt Størrelse og vakte i enhver Henseende Beundring hos dem, der saa den. Men den blev aldrig støbt i Bronze. Da den franske Konges, Ludvig den tolvtes, Tropper i Eftersommeren 1499 rykkede sejrrige ind i Milano og udjog Hertugen Lodovico Sforza (»il Moro«), Francescos Søn og tredje Efterfølger, skulle de franske Soldater have gjort Modellen Skade, om end ikke helt ødelagt den. Det var ganske vist en Vandalisme, men forresten jo ikke andet, end hvad man kunde vente af en Hær, der netop førte Krig mod Huset Sforza, og hos hvem man derfor ikke godt kunde forudsætte Nænsomhed over en Plan til at sætte et varigt Æresminde over Dynastiets Stifter.

Monumentet over Sforza er ikke den eneste Rytterstatue, som Leonardo har skullet udføre: der forekommer blandt hans efterladte Papirer et detailleret Overslag over Omkostningerne til et Ryttermonument over Gian Giacomo Trivulzio, netop den samme Feltherre, som førte de franske Tropper ind i Milano og styrtede Lodovico il Moro, Leonardos Velynder, i hvis Tjeneste han i saa mange Aar havde arbejdet. Trivulzio var fra ældre Tid Lodovico il Moros svorne og hadefulde Fjende, og han lod sin Hævn gaa grusomt ud over Milano.

Det er vel muligt, at der er hengaaet længere Tid, inden Planen til at lade Leonardo udføre et Monument over Trivulzio er fattet; men der er alligevel noget, som vor Følelse har ondt ved at forsone sig med, i dette vexlende Tjenesteforhold til en fyrstelig Velynder og til hans bitreste Fjende. Man maa imidlertid erindre, hvor fuldkomment Datidens dynastiske Røverpolitik var blottet for ideelt Indhold, og hvad Slags Mennesker hine fyrstelige Herrer vare. At nogen skulde føle sig varig forpligtet, end sige blive tro i Liv og Død mod saa fuldstændig troløse Mennesker som f. Ex. Lodovico il Moro — eller Cesare Borgia, i hvis Tjeneste Leonardo traadte et Par Aar senere —, var der sikkert ingen, der ventede, heller ikke de selv. Dermed skal ikke være nægtet, at der er noget uhyggeligt i, at Baggrunden for et saa ædelt og glimrende Genis Liv som Leonardo da Vincis skulde dannes af saadanne Forhold. Han var som Kunstner stillet paa en noget lignende Maade som Condottiererne vare som Krigsmænd, han var en Fyrstetjener, der med hele sit Udstyr af mageløse

Evner var at faa til Leje, og han maatte somme Tider selv gøre Reklame for sig og sine »Hemmeligheder«. Den sikre sociale Grund under Fødderne, som i vor Tid enhver ærlig og dygtig Arbejder i et bestemt Fag har — selv om han kun kan gøre Knappenaalshoveder —, fattedes dette utrolig mangesidige Geni, der saa omtrent kunde alt — og hvem Livet til Løn bød en Stilling som en Slags Snyltegæst hos store og meget ryggesløse Herrer.

Saa meget som Kunsten og Kunsthistorien end har tabt i Leonardos Model til Sforzas Rytterstatue, er det dog en Trøst, at der blandt hans efterladte Tegninger endnu findes mindst 25 forskellige Udkast til en Rytterstatue — Hesten og Manden — foruden adskillige Udkast til Hestens Figur alene. Det synes mig rimeligst, at alle hine 25 Udkast, der nu opbevares i Dronningen af Englands Samling i Windsor, angaa Sforzas Monument; men selv om noget af dem skulde kunne henføres til Trivulzios, gør dette for vor Betragtning ikke meget til Sagen, da der utvivlsomt har været en nøje indre Sammenhæng mellem Leonardos Ideer til begge Monumenterne, af hvilket det første har spillet en langt større Rolle i hans Liv end det sidste. Det er tydeligt, at hans Tanker om en Rytterstatue for en Helt — i Almindelighed — have udviklet sig med stor Frihed, og at han ikke altid har havt nogen særlig Opgave af Virkeligheden skarpt for Øje. Medens hans Udkast kun give os usikre Forestillinger om hans endelige Resultat, frembyde de en overordentlig Interesse netop med Hensyn til Udviklingen af hans Forestillinger. Vi kunne gennem dem følge Strømningen i en af den moderne Kunsts Hovedaarer, Overgangen fra det 15de Aarhundredes realistiske Opfattelse til det 16des idealistiske*.

De falde i 3 forskellige Grupper eller Rækker.

Til den første Gruppe henføre vi to Tegninger (Fig. 68—69, Richter Pl. LXXIV og LXXII), i hvilke Leonardos Forestillinger om et Ryttermonument slutte sig meget nær til Donatellos og Verrocchios. Ligesom disse Forgængere lader han her Hesten gaa i kraftigt Skridt og fremstiller Helten som Ridder fra Samtiden, i fuld Rustning, med Fødderne hvilende i Stigbøjler**) og med stivt udstrakte Ben. Ridderen strækker med højre Haand Kommandostaven fremad, ud over Hestens Hoved — ligesom Donatellos Gattamelata —, idet han strammer Tøjlen med den venstre; han vender Hovedet om mod Siden, opmuntrende sine Tropper til at gaa løs paa Fjenden. I et følgende Udkast (Fig. 70) har Leonardo udtrykt den samme Hensigt og Villie hos Rytteren paa en

* Det væsentlige Materiale for denne Undersøgelse, især hvad Afbildningerne af de tegnede Udkast angaar, findes i Jean Paul Richters nye, udmærkede Udgave af Leonardos Manuskripter (London 1883), 2den Del, Pl. LXV—LXXV, med tilhørende Text.

** Dette er især tydeligt paa Fig. 68; men Stillingen af Rytteren paa Fig. 69 viser, at Meningen der maa have været den samme. Begge Steder sidder han som en Sax paa Hesten.

Fig. 72. Leonardo: Tegninger til en Rytterstatue. Windsor.

anden, omvendt Maade, idet han lader ham vende Hovedet lige frem, som om han skarpt og ufravendt iagttog Fjenden ligeoverfor sig, medens

han strækker Kommandostaven bag ud, som et stiltiende Tegn til sine egne Tropper, at de skulle følge ham. Paa den sidstnævnte Maade udtrykkes Meningen vel egentlig med størst mimisk Sandhed; Bevægelsen giver ogsaa smukke Linier. Under sin videre Tumlen med Ideen vælger Leonardo, som nu har to Motiver til sin Raadighed, snart det ene, snart det andet af dem.

Men i det nysnævnte Udkast (Pl. LXV, 2), hvor han for første

Fig. 73. Leonardo: Tegning til en Rytterstatue. Windsor.

Gang har det nye Motiv for Rytterens Bevægelse, er der tillige indtraadt en anden, meget vigtig Forandring, idet Hesten er fremstillet i Galop, med stærkt løftet Forkrop og fremstrakte Forben. Selvfølgelig faar Rytterens hele Holdning med det samme et forstærket Udtryk af anspændt Liv, medens han forresten endnu er fremstillet paa den gamle Maade som rustet Ridder med Benene stivt strakte ud i Stigbøjlerne.

Alle de Udkast, hvor Hesten galoperer, henregne vi til den anden Hovedgruppe, skønt der ogsaa mellem dem indbyrdes kan skønnes en mærkelig Udvikling. Selve denne stærkere Fart og dristigere Komposition gaar bestemt ud over, hvad de ældre Ryttermonumenter have villet udtrykke. Heller ikke kende vi fra Oldtiden nogen Rytterstatue, tænkt som et Æresminde, hvor Hesten gaar i Galop. Derimod blev Motivet meget almindeligt efter Leonardos Tid, i den senere Renæssances og

Nutidens Rytterstatuer: vel gaa vore egne danske Konger paa deres forskellige »Heste« i et sindigt Skridt; men hvor der er mere Flugt i Politiken, f. Ex. i Rusland, ser man hyppigst Herskerne paa deres Monumenter paa galoperende Heste. Eftersom denne Gruppe af Leonardos Udkast altsaa mere slutter sig til den efterfølgende Tid end til den forudgaaende, maa den naturlig omtales senere end den først nævnte, rent konservative Gruppe. Men det kan vel være, at Leonardo medbragte Ideen eller Lysten til Fremstilling af Ryttere i stærk Fart allerede fra sine Ungdomsaar i Florents: i Mellemgrunden af sin ufuldførte Komposition af Kongernes Tilbedelse fra Aar 1481 * har han moret sig med at skizzere nogle Ryttere i hæftig Bevægelse og Kamp. Men der er stor Forskel paa saaledes at henkaste en malerisk Tanke og at overføre den paa en stor Statue, der skal tjene til Æresminde. Denne dristige Idé levede forresten i flere florentinske Kunstneres Fantasi; og det er ikke engang sikkert, at den oprindelig stammede fra Leonardo. En ældre samtidig af Leonardo, Antonio Pollajuolo, efterlod ved sin Død 1496 ogsaa Skizzer til Francesco Sforzas Rytterstatue, som han skal have udført for Lodovico il Moro; paa en af dem saa' man »Verona« (altsaa en allegorisk, kvindelig Figur) under Hesten; paa en anden, som endnu forefindes, lod Helten, fuldt rustet, sin Hest galopere (saltare) over en væbnet Fjende.

Fig. 74. Leonardo: Tegning. Turin.

Blandt Leonardos Udkast til Rytteren i Galop findes der en Del, der ligesom Pollajuolos har en falden Fjende under sig (se Fig. 70 og 71); han er tænkt liggende paa Valpladsen og Rytteren galoperende stolt hen over ham uden at ænse ham. Og med det samme som Kunstneren

* I Uffiziernes Galleri i Florents. Billedet existerer kun som Undermaling med brun Farve.

tumler med dette Motiv, indtræder der en ny Hovedforandring i hele Synet paa Sagen. Rytteren bliver til en ung Kriger, nøgen eller næsten nøgen, med en Slags Hjælmhat som en Merkur eller med blottet Hoved, undertiden med en Kappe flagrende fra Skuldrene, uden Sadel eller Stigbøjler, derfor ridende med let bevægede Ben og bøjede Knæ. Figuren har afkastet Middelalderens stive Skaller og stive Exercits og faaet Lov til at røre sig menneskelig frit i fyrig krigersk Lyst. I Stedet for den realistiske Opfattelse af Helten som Ridder og Feltherre fra sin Tid er der sat et idealt Billede af ildfuld Tapperhed i de Former, som — uden Hensyn til den virkelige Person, der skulde hædres — skønnest og fyldigst kunde udtrykke en saadan Aand. En lille, flygtig Pennetegning af denne Række (Fig. 71) er saa overordentlig skøn, Figuren synes saaledes at være ladet med Elektricitet og ligesom at udstraale Lyn og Gnister, at man ret maa beklage, at der aldrig er udført noget Monument efter en saadan Plan*. Paa en anden Tegning (Fig. 72) bliver Rytterens Figur saa ung, Bevægelsen saa let, fri og smidig, at man falder i nogen Forbavselse, naar man kommer i Hu, at Meningen dog var at fremstille en alvorlig Feltherre og Hersker.

En ny Forandring. Leonardo maa være kommet i Tanker om, at naar man saa' en Sejrherre over en falden Fjende, vilde det give hele Kompositionen mere aktuelt Liv, yderligere samle og forstærke dens Virkning, naar man fremstillede selve Kampen imellem dem og lod Sejrherren give den faldne det dræbende Hug. Leonardos Tankegang kommer her, vistnok uden at han selv har anet det, til at styre nær forbi visse Motiver af den antike Kunst. Jeg skal særlig fremhæve det skønne og store Gravrelief over Dexileos, som i vore Dage er fundet i Athen**. Det er højst lærerigt at sammenligne Leonardos Udkast med det antike Relief, netop fordi de begge bestaa af ganske de samme Elementer; det er kun Aanden i Behandlingen, som er forskellig. Der kan nu ikke være to Meninger om, at Antiken har Fortrinet i Henseende til kunstnerisk Ærlighed og Ligefremhed i det hele som i det enkelte. Leonardos sidste Udkast af denne Række (Richter Pl. LXIX, se Fig. 72) maa virkelig kaldes maniereret. Hans Heste ere altid meget tunge og drøje i Bygningen, og det passer ikke til en saa ildfuld og hidsig Bevægelse, som den, der her er givet. Der er noget besynderlig snoet og ormeagtigt ved denne Hests Linier. Den slagne Fjende, som ligger under Hesten, har et meget søgt Motiv: han sætter sin ene Fodsaal op mod Hestens Bug — det er en sindrig Idé med Hensyn til det mekani-

* Ogsaa Underbygningen for Rytterstatuen og dens Forhold til denne er her ganske udmærket. Underbygningen er her, og paa flere af Udkastene, en Gravbygning med Sarkofagen i Midten. De uden om den anbragte Figurer skulle aabenbart forestille Krigsfanger, omtrent som paa Michelangelos Udkast til Julius den andens Monument.

** Lithograferet og udførlig omtalt i J. L. Ussings Bog Fra en Rejse, 1873, S. 21 [nu ogsaa omtalt i J. L. Heibergs: Attiske Gravmæler, 1895, S 59—60, Afb. S. 53. En Afstøbning findes i Kunstmuseets Afstøbningssamling].

ske ved et Bronzemonument: men det kan vistnok ikke roses for at være »grebet ud af Livet«. Sammenligner man nu Hovedfigurerne, Sejrherrerne, i det antike Relief og i Leonardos Tegning, da maa det vistnok indrømmes, at Antiken har meget mere Blik for Personligheden i dens naturlige Adel og Holdning. Men der er i denne gamle græske Figur

Fig. 75. Leonardo: Udkast til Slaget ved Anghiari. British Museum.

ikke mindste Udtryk af Kampens Lidenskab, hverken i Minen eller i Bevægelsen. Det er heri, at Leonardos Opfattelse har sin særegne Styrke; hans Rytterfigur er lutter Fyr og Flamme, lutter ildsprudende Lidenskab, og det giver den noget rigt, noget straalende, betagende, prægtigt, som den antike Kriger ikke har.

Hermed slutter denne Række af Leonardos Udkast, den, hvis Særkende er den galoperende Hest. Men Traaden bliver genoptaget i Anledning af et andet af hans Kunstværker.

Han maa uden Tvivl have følt — eller maaske være bleven mindet om af andre —, at han, baaren af en ideal Fantasis Vinger, var kommet altfor langt bort fra sin Opgaves Indhold; og han er da vendt tilbage til det roligere Billede af Helten som ældre Mand og Hesten bevægende sig i Skridt. Men til sit Udgangspunkt er han alligevel ikke vendt tilbage. Francesco Sforza er paa denne den tredje og sidste Række af Udkast ikke fremstillet realistisk som Ridder fra det 15. Aarhundrede.

Han bærer en Rustning af den hyppige antike Form, som slutter tæt til Kroppen og gengiver dens Former, derover en flagrende Kappe, og han rider frit paa Hesten uden Sadel og Stigbøjler, med bøjede Knæ (se Fig. 72 forneden)*. Leonardo har i disse sidste Udkast langt stærkere end tidligere betonet Karakteren af Herskeren, og i det Ideal, som har foresvævet ham, har Forestillingen om de romerske Imperatorer vistnok en

Fig. 76. Leonardo: Udkast til Slaget ved Anghiari. Akademiet. Venedig.

betydelig Lod, uden at man derfor kan sige, at han kunstnerisk danner sig efter Antiken. Han varierer her, ligesom tidligere, Motivet af den fremad kommanderende Bevægelse. Men i et enkelt Udkast, som maaske blandt alle dem, vi have tilbage, nærmer sig mest til hans endelige

* En sikker kronologisk Anordning af de bevarede Udkast er nu ikke mulig. Leonardo har formodentlig tænkt frem og tilbage over Sagen, snart forfulgt en Tanketraad, snart sprunget af fra den og optaget en tidligere Idé. Men naar man fastholder, hvad der gik forud for hans Plan til et Ryttermonument, og hvad der fulgte bagefter, ordne Traadene i deres væsentlige historiske Følge sig alligevel tydelig for Betragtningen. Hoved-Inddelingen af Udkastene efter det rolige Motiv og det stærkt bevægede frembyder sig ganske af sig selv. Jeg slutter mig ogsaa aldeles til den af C. Boito udtalte og af Richter tiltraadte Anskuelse, at Leonardo tilsidst har valgt den rolige Bevægelse. Derimod afviger jeg aldeles fra dem deri, at det endelige Resultat skulde være betegnet ved de Udkast, som nærmest slutte sig til Verrocchios og Donatellos Statuer. Det vilde jo være »den forkerte Verden«, om Leonardo sidst skulde være kommet til den Form, der staar i den mest umiddelbare Forbindelse med Fortiden — den maatte da antages at være bleven ham paatvunget med Vold, ellers løbe Floderne ikke tilbage til deres Kilder. Det skulde for mig være ganske utænkeligt, at den første af den moderne Kunsts Gennembrudsmænd i de sidste Aar af det 15de Aarhundrede, samtidig med at han arbejdede

Resultat (Fig. 73, Richter Pl. LXXIII, øverst), giver han aabenbart et idealt Billede af Triumfatoren. Den nøgne Helt — en ældre, eller dog moden Mand — rider ganske rolig fremad og holder med højre Haand om Herskerstaven, som han støtter mod Laaret. En Laurbærkrans synes at ligge om hans Isse. Igennem Holdningen udtaler der

Fig. 77. Rubens: Tegning af Midtgruppen i Slaget ved Anghiari. Louvre.

sig en virkelig ophøjet Følelse: Kampen har bragt Sejr, og Sejren har bragt Fred og varig Herskermagt. Med det sidst anførte Udkast kan jeg ikke lade være at kombinere en dejlig Tegning af Leonardo i Sam-

paa det store Alterbillede, skulde have syslet med en stor Rytterstatue i væsentlig Overensstemmelse med Fortidens. Men det er der heller ingen Grund til at tro. Naar Leonardo er endt med et roligt Motiv, saa har det været det, hvor Rytteren fremtræder i ideal, antikiserende Dragt, hvilket ogsaa bliver sandsynligt, naar man ser hen til den efterfølgende Komposition af »Slaget ved Anghiari«. Men de nyere Tænkere have ikke været tilstrækkelig opmærksomme paa den meget væsentlige Forskel, der er mellem disse Udkast og dem, hvor Sforza er fremstillet realistisk som Ridder.

Den af mig gennemførte Anordning bekræftes ogsaa ved Undersøgelsen af Fodstykkerne, der ere antydede paa Tegningerne. Til den mest konservative Form af Rytterfigurerne svarer ogsaa den mest gammeldags Form af Fodstykket med Sarkofagen. Da Hesten paa denne Tegning støtter sin ene Forhov til en væltet Vase, synes Leonardo at have tænkt sig Rytterstatuen forenet med en Fontæne. Denne noget søgte Idé har han siden forladt. [Hele denne Note findes haandskreven blandt Forf.s Papirer].

lingen i Turin (Fig. 74): et Hoved i Profil af en triumferende Helt med Laurbærkrans. Skulde Leonardo ikke have udført dette Hoved med Tanken paa Monumentet over Sforza? Det er den ægte og ejendommelige Leonardoske Type med de skarpe Træk og den ørneagtige Karakter, et Billede af en Hersker — man er fristet til at sige: en Verdenshersker — glansfuldere, skønnere, mere ophøjet end et romersk Imperatorhoved. Disse ere allesammen Portrætter; dette er Hersker Idealet. Medens Colleonis Hoved skræmmer bort, kunde man blive staaende til evig Tid og se op til et Hoved som dette. Og dog er der et vist kunstnerisk Slægtskab mellem Typerne.

Vi minde atter om hine Udkast til Rytterstatuen, i hvilke Rytteren var fremstillet idealt i lidenskabelig Kamp, paa en springende Hest. Leonardo genoptog nemlig selv denne Traad i sin Produktion, da han, et Par Aar efter at han havde forladt Milano, i Florents paatog sig at udføre et stort Maleri af Slaget ved Anghiari i »sala del consiglio« i det gamle Raadspalads. Kartonen til Billedet udførtes i Slutningen af 1503 og Begyndelsen af 1504, og den gjorde en umaadelig Opsigt i den florentinske Kunstverden; derefter begyndte Kunstneren at arbejde paa Maleriet selv, men opgav det ufuldført i Forsommeren 1506. Saavel Kartonen som det udførte af Maleriet ere sporløst tabte; men man har endnu fra Leonardos egen Haand enkelte smaa Tegninger, der med Sikkerhed kunne betragtes som Udkast til denne Komposition (Fig. 75—76), og et Par omhyggeligere Tegninger af Hoveder til den. Desuden blev Kartonen, medens den endnu existerede, kopieret — formodentlig af mange Kunstnere. Foruden en lille malet Kopi (af en ubekendt) har man endnu en flygtig lille Pennetegning efter Kompositionen af Rafael. Paa anden eller tredje Haand har Rubens senere eftertegnet Hovedgruppen; hans temmelig gennemførte Haandtegning (Fig. 77) bevares nu i Louvre; efter den har Edelinck gengivet Kompositionen (omvendt) i et meget elegant Kobberstik *.

Det Slag, som det gjaldt om at fremstille, fandt Sted i Aaret 1440, altsaa netop i det samme Tidsrum, i hvilket Mænd som Francesco Sforza og Bartolommeo Colleoni spillede saa store Roller i den italienske Krigshistorie. Men ligesom paa sine senere Udkast til Sforzas Monument har Leonardo her aldeles sagt sig løs fra det virkelige og historiske Kostume og iført sine Ryttere og Fodfolk Dragter af sin egen Opfindelse, sammenlavede af antike og fantastiske Bestanddele og med mange nøgne Partier. Han har overhovedet brudt sig meget lidt om den virkelige Historie. Blandt hans Papirer findes en Beskrivelse af dette Slags forskellige Begivenheder, der synes at være leveret ham fra Bestillernes Side (Signoriet i Florents) som en Rettesnor eller et Program for hans Arbejde. Deri ere adskillige Motiver angivne, som aldeles ikke genfindes i hans Komposition, forsaavidt man kender den gennem Udkast, Kopier og Beskrivelser; og

* Slgn. Richter, I, S. 335 ff.

omvendt: det, som i hvert Fald har været Hovedmotivet i hans Værk, tales der slet ikke om i Beskrivelsen. Af sine egne Indtryk og Ideer har han levendegjort sig Forestillingen om en vild og blodig Kamp; han har ogsaa i sine Optegnelser om Malerkunsten skrevet et Udkast til, »hvordan man skal fremstille et Slag«, som lærer os mere om hans Værk end hin Beretning om Slaget ved Anghiari. Med andre Ord: Slagets Egennavn har han forvandlet til et Fællesnavn: »et Slag«, »en Rytterkamp«, og i dette for enhver Tid gældende Begreb har han indsat noget, der naturlig har udviklet sig af Ideer, som han allerede tidligere havde syslet med.

Hvad han fremfor alt har villet, er at slippe Lidenskabernes Aander løs og lade dem tumle sig i den vildeste Leg. I den Grad, som det her er sket, var det vistnok aldrig sket før i Kunstens Historie, hverken i Oldtiden eller den nyere Tid. Den Episode af Leonardos Komposition, som især er bleven beundret og efterlignet, forestillede en Kamp mellem nogle Ryttere om en Fane. Det ene Partis Fanebærer holder Fanestangen over Skulderen; men en Rytter af det fjendtlige Parti faar ved at sætte sin Hest dristig frem i Karriere fat om Stangen og tvinger den ned med sin ene Haand, idet han løfter den anden med det dragne Sværd. Fanebærerens Krop krummes saaledes helt sammen, og han vender sig om paa Hesten saa stærkt som muligt — eller endnu lidt mere — for at gøre Stangen løs fra den andens Tag. En anden af Fanens Forsvarere sprænger frem og griber ligesom Angriberen om Stangen, men et Stykke længere oppe, med saa megen Kraft, at den brækkes. Rytternes Hede og Hidsighed synes at gaa over i Hestene, der anfalde hinanden og bides paa Rovdyrs Vis. Under den tætte Gruppe af Ryttere ligger der slagne og kæmpende Mænd paa Jorden. Det hele er som en rasende, larmende, fraadende Bølge af Kampen, hvor alle Linier, Bevægelser og Træk krumme og sno sig paa det sælsomste mellem hverandre. At det just er en Fane, der kæmpes om, giver ikke Kampen noget ideelt Indhold. Kunstneren har kun valgt denne Genstand for Kampen, fordi den var bedst egnet til at sætte Lidenskaberne i Bevægelse.

Leonardos ovennævnte skrevne Udkast til, »hvorledes man skal fremstille et Slag«, giver først Formaninger til ikke at glemme Støvet og Røgen o. s. v. og Vink til Fremstillingen deraf. Hvor der tales om Krigerne selv, fremhæves der udelukkende hidsige og lidenskabelige Træk af Slagets Vildhed og gives ikke mindste Antydning af ophøjede eller ideelt indholdsrige Træk. Naar Leonardo tænker paa Krig, gælde hans Tanker ikke Optrin af et saadant dybt, Følelsen gribende tragisk Indhold, som der f. Ex. er givet i det antike Mosaikbillede af Alexanderslaget: han tænker kun paa, hvorledes Had, Hævn, Angst, Smerte, Raseri se ud paa deres Højdepunkt.

Under hvilket Synspunkt han betragtede et saadant Æmne, kan og-

saa ses af andre Ytringer i hans Skrifter. Han taler et Sted om la furia d'una battaglia som Æmne for et Maleri. Et andet Sted anbefaler han i historiske Malerier at fremstille Figurer i alle Slags Forkortninger, især i Slagscener; »thi der forefalder nødvendigvis en uendelig Mængde stærke Drejninger og Bøjninger af Legemet blandt Deltagerne i en saadan Tvist, eller rettere sagt: et saadant aldeles bestialsk Raseri (pazzia bestializzima).« Jeg anbefaler dette tydelige Udtryk til Opmærksomhed for dem, der studere den italienske Stats- og Krigshistorie paa denne Tid.

Den største Interesse frembyde ogsaa hans skrevne og tegnede Studier i Lidenskabens Fysiognomik. »De sejrende maa fremstilles farende frem, med Haarene og de lettere Klædningsstykker flagrende for Vinden, og med nedadtrukne Bryn — — de overvundne og slagne derimod blege, med Øjenbrynene, i Midten, over Næsen, trukne i Vejret, og Pandehuden ovenover dem fuld af smertelige Folder. Næsen maa paa Siderne have nogle Folder i Huden, som gaa i en Bue fra Næseborene og ende ved Begyndelsen af Øjet. Næseborene maa være trukne i Vejret, hvilket er Aarsagen til de nævnte Folder, Læberne være bøjede i en Bue over Tænderne i Overkæben og Tænderne skilte fra hinanden som med et Jammerskrig. Den ene af Hænderne kan holdes som et Skjold for de rædselsfyldte Øjne, med Inderfladen vendt fremad imod Fjenden, og den anden Haand støttes mod Jorden for at bære den rejste Overkrop. Andre kunne fremstilles skrigende med opspærret Mund og flygtende.« — De døende fremstilles »tænderskærende med rullende Øjne, med den knyttede Haand hvilende mod deres eget Legeme og med fortrukne Ben. Man kunde se en slagen og afvæbnet Mand vende sig om mod Fjenden og rive og bide og tage en grusom og skrækkelig Hævn.«

Til Aanden i disse Beskrivelser svare ganske de to egenhændig tegnede Hoveder af denne Komposition, som endnu ere tilbage (i Museet i Buda-Pesth)*. Det ene af dem er den Kriger, som iler til Hjælp for Fanen og brækker dens Stang. Det er en ung Mand, set i Profil, med fremstrakt Hals. Han ser fremad med et overordentlig skarpt Blik, idet Øjnene ere lidt sammenknebne under de dybt sænkede Bryn; Næseborene ere lidenskabelig udspilede, Munden opspærret, ligesom med et skarpt Skrig. Det andet Hoved er hans Modstander, den Kriger, som vil erobre Fanen, idet han griber med den ene Haand om Stangen og med den anden løftede Arm hugger til. Det er, mærkeligt nok, en gammel Mand, aldeles skallet og skægløs ligesom Colleoni; den skarpt udprægede Mine danner dybe Folder allevegne i Ansigtets Hud. Ogsaa hans Mund er opspærret, men synes snarere at hvæse end at skrige. Øjenbrynene ere ogsaa her sænkede dybt ned over Øjnene, i hvis Blik der lyner som en indre Rasen, et Glimt af ironisk Haan og Hoveren.

Se vi nu tilbage paa den Række Billeder af Krigen og Krigerne af

* Richter, I. 338, 339.

Leonardo og hans Lærer Verrocchio, som vi have gennemgaaet, da se vi Enheden imellem dem deri, at den Side af Menneskelivet, som de repræsentere, aldeles overvejende er opfattet fra den uethiske Side, som en Tumleplads for Grumhed og vild Lidenskab. Derfra gør i alt Fald kun den sidste Række af Leonardos Udkast til Sforzas Monument en Undtagelse; men Motivet i dem gaar ogsaa halvt ud over Krigens Omraade og angaar mere Triumfen efter Krigen. Den indre Forskel, som udvikler sig i den hele Række, gaar i den Retning, at Udtrykket bliver mere og mere øjeblikkelig bevæget. Verrocchios Colleoni er vel en lidenskabelig Mand, men han er ikke som flere af Leonardos Figurer baade til Ryttermonumentet og til Kartonen fremstillet i øjeblikkeligt Raseri. Det vilde vel ikke være rigtigt at drage afgørende Slutninger af en saadan enkelt Udviklings-Række; men se vi hen til sideordnede Fænomener i Samtidens Kunst, f. Ex. Udviklingen af de liggende Gravmæle-Figurer, maa vi erkende, at den her givne Udvikling virkelig er karakteristisk for hele Tidsalderens kunstneriske Hovedbevægelse. Leonardos Karton blev epokegørende med Hensyn til Fremstillingen af Lidenskaben: endnu efter et Aarhundredes Forløb fængede Ilden i den gennem Mellemled i den Kunstner, som fremfor alle blev Lidenskabens Maler, i Rubens, der aabenbart har lært meget af den, hvad man især kan se i hans vildt bevægede Jagt- og Krigsbilleder.

Men det kan vel være et Spørgsmaal, om Udtrykket ved at hæves op paa Toppen af det øjeblikkeliges Bølgeslag ikke snarest har tabt i egentlig bevægende Magt. Jeg tilstaar, at Colleonis Aasyn paa Verrocchios Statue gør et stærkere Indtryk paa mig ved det Dyb af Forfærdelighed, hvori det lader mig skue ind, end Leonardos hvinende og hvæsende Krigsmænd. I dem synes Udtrykket mig at have mindre i Reserve, end det i Øjeblikket spiller ud; det har for mine Øjne langt mere Karakteren af et mærkeligt og interessant Experiment end af Kunst, der er øst ud af Livet.

STUDIER OVER LEONARDO DA VINCI (1886).

De senere Aar have bragt meget vigtige Udgaver af Leonardo da Vinci's efterladte Skrifter, fremfor alle Jean Paul Richters smukke Værk: The literary works of L. d. V. (London 1884), to svære Bind, indeholdende hans originale Haandskrifters italienske Text med engelsk Oversættelse og et Par hundrede smukke Heliogravurer efter Haandtegninger af ham. Kort forinden havde Heinrich Ludwig leveret den nyeste og bedste Udgave af hans saakaldte »Afhandling om Malerkunsten« (L. da V.: das Buch von der Malerei, herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. L., Wien 1882. Quellenschriften zur Kunstgeschichte) efter et gammelt Haandskrift, der dog ikke er skrevet med Leonardo's egen Haand. Uagtet Afhandlingen om Malerkunsten i denne Skikkelse ikke har ganske det samme authentiske Værd som de originale Haandskrifter, Richter har udgivet, og som for en Del behandle det samme Stof, bør der alligevel aabenbart — hvad der her vilde være for vidtløftigt at udvikle — lægges megen Vægt paa denne Udgave og tages tilbørligt Hensyn til den.

Af Leonardos Skrifter, der forøvrigt handle om en Mangfoldighed af filosofiske, æsthetiske, naturvidenskabelige og tekniske Æmner, har jeg med særlig Interesse gennemgaaet det, som angaar den kunstneriske Fremstilling af Mennesket og den menneskelige Skikkelse. Noget af dette kan ligefrem benyttes til Oplysning af hans egne berømte Kunstværker; jeg har allerede tidligere fremdraget, hvad der angaar hans Rytterstatue af Francesco Sforza og hans Karton af Slaget ved Anghiari; her behandler jeg hans Nadverbillede. Andre af Leonardos Udtalelser give meget mærkelige almindelige Tanker om Fremstillingen af Menneskeskikkelsen, Raad og Regler for den, som sammenholdte med hele hans Kunst faa endnu større Betydning. Deraf meddeler jeg i det følgende, hvad der forekommer mig at have Interesse for en større Læsekreds.

Ch. Ravaisson-Mollien's paabegyndte Hovedudgave af de af hans Manuskripter, som findes i »Institut de France«, har jeg ikke havt

til min Raadighed under Udarbejdelsen; vore Bibliotheker have ikke Værket. Men i den ovenfor angivne Retning tror jeg ikke, at der findes synderligt i denne Udgave.

I.

I hvilken Retning Leonardos kunstneriske Stræben gik, ses allerbedst af hans berømte Maleri af Nadveren i Refektoriet i Klostret delle Grazie i Milano, fuldført i et af de sidste Aar af det femtende Aarhundrede.

Det havde været ganske almindeligt, længe før Leonardo malede sit Billede, at smykke Klostrenes Maaltidssale med Kristi sidste Maaltid med Apostlene — og med Forræderen. Og ikke alene var Æmnet Leonardo overleveret i Henhold til kirkelig Vedtægt; det var, som alle slige kirkelige Æmner, overleveret af den forudgaaende Kunst i en given Form, til hvilken vel ingen Kunstner var bunden, men som var et fast Udgangspunkt for hans Arbejde paa Ideen. Om han saa ved sin Behandling af det kunde faa noget nyt frem, det blev hans Sag.

Netop i Fremstillingen af Nadveren havde Kunsten lige til Leonardos Tid været meget konservativ. Man malede Kristus og alle hans tro Apostle siddende i ensformig Række ved den samme Side af det lange Bord, saa at man saa dem alle forfra. Figurerne sidde hver for sig med lige store indbyrdes Afstande; kun Johannes læner sig sovende op imod Kristi Bryst, idet den gamle Kunst fortolker Ordene i Evangeliet (Joh. 13, 23), at han »laa op til Jesu Skød«, ganske bogstavelig. I Minerne er Sorgen udtrykt. Der kan vel ogsaa i Figurernes Blik eller Haandbevægelser være givet et vist dramatisk Spil, et forskelligt sjæleligt Forhold til Tanken om Forræderiet: dog er dette Udtryk for Situationen meget tilbageholdent og forstyrrer ikke de enkelte Skikkelsers rolige Holdning. Vægten ligger paa denne alvorlige og værdige Karakter i Skikkelserne enkeltvis; enhver af Apostlene kunde sættes i Ramme for sig som et Helgenbillede. I de middelalderlige Malerier, de, som hidrøre fra Aarhundredet efter Giotto (f. Ex. det i Refektoriet ved Sta. Croce i Florents), er Karakteren udtrykt mere typisk og almindelig, men ogsaa med en overordentlig Myndighed og Alvor; det er — hvad man saa end skylder Giotto som Kunstens Fornyer — dog endnu væsentlig den romanske eller byzantinske Kunsts Princip, som her gør sig gældende, og i videre Forstand en Eftervirkning af den antike Kunst. Renæssancen — f. Ex. Domenico Ghirlandajos Nadverbilleder i Ognisanti (1480, Fig. 78) og i S. Marco — giver Skikkelserne en mere realistisk og individuel Karakter og bringer lidt mere dramatisk Afvexling ind imellem dem, men lægger dog Scenen som Helhed til Rette paa den gamle Maade.

I disse ældre Billeder — baade dem fra Middelalderen og fra Renæssancen — sidder Forræderen Judas ganske alene for sig ved den modsatte Side af Bordet, saaledes at man ser ham til

Dels fra Ryggen. Der er Mening heri, saa længe som Hovedsagen ved Billedet er at opbygge og stemme ved det rene, uforstyrrede Indtryk af de hellige Mænds Værdighed: Skulde Judas taales i det gode Selskab? skulde han sidde i Række med de hellige og trofaste Apostle? Ogsaa Leonardo er i Begyndelsen gaaet ind paa denne Kompositionsmaade,

Fig. 78. Ghirlandajo: Nadveren. Ognisanti, Florents.

idet han uden videre har taget fat der, hvor hans Forgængere slap. Derom vidne enkelte tegnede Udkast, som man har fra hans Haand, og som slutte sig meget nærmere til den ældre Kunst end til hans eget udførte Maleri. Judas sidder alene for sig overfor de andre, og Johannes er fremstillet sovende*.

Men idet Leonardo har gjort Begivenheden levende for sig, har tænkt over, hvorledes den har udviklet sig i Tidsfølge, og i Fantasien har sat sig ind i Personernes eget selvstændige, subjektive Liv, ladet dem selv føle og handle og vælge sig deres Plads, maa det engang — for-

* Saaledes navnlig paa Rødkridtstegningen i Akademiet i Venedig, gengivet hos Richter, I, Pl. XLV (Fig. 80). Denne Tegning, hvis Ægthed er hævet over al Tvivl, er aabenbart den ældste af de Forstudier til Billedet, man hidtil kender. Derefter følger, som det synes, et Par yderst flygtige Pennekrads paa et Blad i Windsor Castle, Richter I, Pl. XLV. Ogsaa her har Judas sin Plads paa den anden Side af Bordet. Den flygtige, men smukke Pennetegning i Louvre, Richter I, 297, indeholder vel noget, som aldeles ikke vedkommer Nadveren, og andet, som ikke vedkommer den umiddelbart, men ogsaa et Par Figurer, som ikke kunne være mente som andet end Kristus, der rækker Brødstykket, og Judas. Figurerne ere tegnede hver for sig, uden Sammenhæng; men her synes Leonardo dog at have tænkt sig Judas siddende paa samme Side som Kristus. Denne Skizze til Judas er højst genial; han lægger Albuerne paa Bordet foran sig og holder Hænderne op til Siderne af Ansigtet som et Par Skyklapper, bag hvilke man aner det brødefuldt stirrende Blik.

modentlig temmelig snart — have staaet klart for ham, hvor umaadelig naivt den tidligere Kunst dog i Grunden havde baaret sig ad, idet den havde anvist Judas en Plads for sig selv ligeoverfor alle de andre. Thi naar Judas — tænkt som et levende Menneske — allerede ved den Plads, hvorpaa han har sat sig, har betragtet sig selv som udstødt af de andres Kreds, saa har han jo selv forud angivet sit Forræderi, saa at

Fig. 79. Leonardo: Nadveren. Efter en gammel Kopi i Louvre.

enhver kan vogte sig for ham, og saa er han paa en Maade ikke Forræder længer. Nej, deri er der ingen Mening, naar det ikke blot gælder om at male nogle opbyggelige og værdige Figurer paa en Væg, men om at skildre et levende Samkvem mellem disse Mennesker. Det store Vendepunkt i Leonardos Arbejde med denne Idé kommer dèr, da han har flyttet Judas over til den anden Side af Bordet, ladet ham sidde som Apostel midt imellem alle de andre, der ikke vide noget om Forræderiet, som han selv omhyggelig skjuler i sin onde Samvittighed. Saa først slaa Kristi Ord: »En af eder skal forraade mig« som et Lyn ned for dem alle, for de trofaste saavel som for Forræderen selv, som en stor Gaade, der udvikler en mageløs psykologisk Rigdom af Udtryk.

Et enkelt Træk af det udførte Maleri viser, hvor levende Leonardo har forestillet sig netop dette Judas's Incognito. Judas har sin Plads ved Bordet mellem Peter og Johannes, der sidder nærmest ved Kristus. Den første Virkning, som Kristi Ord har gjort paa den ilsindede Peter, er den, at han uvilkaarlig griber til Kniven — ikke en Bordkniv, men et Vaaben: den samme store Kniv, som han senere bruger mod Ypperstepræstens Tjener, — for at støde Forræderen ned. Men det første Øjebliks Hidsighed dæmpes, idet han blot ikke véd, hvem den skal gaa ud over, hvem Forræderen er, at det hændelsesvis er hans nærmeste Side-

mand. Saa maa han have Underretning og sætter sig bag om Judas's Ryg i Forbindelse med Johannes, idet han lægger sin Haand paa hans Skulder og hvisker til ham, at han skal spørge Mesteren. Judas skubber han til Side, ind imod Bordet; han ænser ham slet ikke og har vel desuden aldrig kunnet lide ham. Med sin højre Haand, som berører Judas,

Fig. 80. Leonardo: Studie til Nadveren. Akademiet. Venedig.

holder han endnu om Knivens Skaft, men drejer dog det farlige Knivsblad bort fra ham, som enhver vilde gøre, der i Selskab med andre uvilkaarlig undgaar at gøre dem Skade.

Der er vel andre af Apostlene, som synes at have en Traad til at forstaa, hvem Kristus sigter til med sine Ord, saasom den næstyderste til højre (»Judas Thaddæus«), der besvarer sin Sidemands Tvivl og Undren ved at pege hemmelighedsfuldt med sin Tommelfinger bagud, i Retning af Judas, eller den næstyderste til venstre (»den yngre Jakob«), der synes at hviske sin Mistanke i Øret paa sin Sidemand Andreas. Men for alle de andre kommer Kristi Ord virkelig som et Lyn fra klar Himmel. Det lyder éns for alle i Selskabet, men gør en forskellig Virkning paa hver enkelt af dem ifølge hans Karakter og Forudsætninger. Det vækker den reneste Overraskelse, som for ham ved Bordenden til venstre (»Bartholomæus«), der rejser sig op, støtter begge Haandflader mod Bordet og bøjer sig frem, idet han stirrer frem med skarpt rynkede Bryn, som han spurgte, om han havde hørt rigtig; hos andre Rædsel, som hos den gamle Andreas, der holder begge de udspilede Haandflader

frem for sig, eller Nysgerrighed for at faa at vide, hvem der sigtes til (»Thomas«), eller Tvivl (»Simon«) eller den sikre Tillid, der afviser Tvivlen (»Matthæus«). Endelig den dybe, stille, smeltende Sorg i den unge Johannes's kærlighedsfulde Hjerte; han lægger begge Hænderne foldede paa Bordet og bøjer Hovedet til Side som i kvindelig Eftergivenhed for Sorgen: At det skulde komme dertil! Og i alle Udtrykkene ere Følelserne menneskelig blandede, ikke rent og abstrakt udsondrede. En mærkelig Udtryksblanding er givet i Hovedet af Jakob den ældre, der sidder nærmest ved Kristus, ved hans venstre Haand. Minen er næsten pinagtig fortrukket, og Blikket skarpt spørgende rettet mod Kristus med pludselig Overraskelse, med Sorg og Beklagelse, næsten Væmmelse, som ved en modbydelig Forestilling, Sjælen vægrer sig for at give Rum, og tøvende Tvivl, som først vil have Ordet endnu en Gang bekræftet*.

Alt dette udvikler sig først af Judas's Incognito og, i Forbindelse dermed, af den Omstændighed, at Kristus som Forræderen kun nævner »en af eder«, men ikke noget Navn. Den mærkeligste Følge heraf er dog den, at enkelte af Apostlene i det første Øjeblik komme til at henføre Kristi Ord til sig selv. Ikke just at deres Samvittighed anklager dem; men de foruroliges lige ind i deres inderste Hjerte, deres »Almensamvittighed« ved det, som deres Mester siger. Der staar i Matthæus's Evangelium (26, 22), at Apostlene bleve saare bedrøvede over Kristi Ord og begyndte hver især at sige til ham: Herre, er det mig? Den dybe psykologiske Antydning, som ligger heri, har Leonardo været den rette Mand til at forstaa; men han har viselig indskrænket den til et Par af Figurerne. Den gamle ved Bordenden til højre (»Simon«) føler sig ligesom saaret i sin Æresfølelse og udstrækker sine Hænder som for at spørge om, hvorledes nogen kan sige, at Hænder som disse skulde være besmittede med Forræderi. Saaledes virker Kristi Ord paa den gamle, der er sig et langt Livs Redelighed og Troskab bevidst**. Men en af de yngste (»Philippus«)***, en blød, næsten kvindelig Karakter ligesom Johannes, rejser

* Jeg har skildret dette Udtryk ikke efter Hovedet paa Maleriet, der netop her er meget ødelagt og overmalet, men efter en Tegning af Leonardo i Louvresamlingen (Fig. 81), fotograferet og udgivet af Ad. Braun (slgn. Catalogue général des photographies etc. par Ad. Braun, Paris 1882, S. 305, No. 195). Jeg har ikke lagt Mærke til, at andre have henført dette Hoved til »Nadveren«; men det forekommer mig ifølge dets Udtryk og Karakter aldeles utvivlsomt, at det er en Forstudie til et af Apostelhovederne, og ifølge dets Stilling nærmest til Jakob den ældres Hoved.

** Ogsaa ved dette Hoved har jeg mindre havt det meget ødelagte Maleri for Øje end en af Leonardos Tegninger: et Oldingehoved, Profil til venstre, aldeles skallet og skægløst (i Uffiziernes Samling) (Fig. 82). Jeg mindes vel, at det tilsvarende Hoved paa Maleriet har Skæg, men det tegnede Hoveds Karakter og Udtryk svarer aldeles til Simons paa Maleriet.

*** Den Maade, hvorpaa Traditionen har fordelt Apostlenes Navne paa Leonardos Figurer, har næppe nogen virkelig Hjemmel, naturligvis med Undtagelse af de bekendteste Navne: Johannes, Peter, og maaske ogsaa Andreas og den ældre Jakob. Paa Rødkridtstegningen i Venedig har Leonardo selv skrevet Navne til Figurerne, men taget sig den Ting saa let, at Navnet Filippo findes to Gange. I det hele svare Navnene dér ikke til dem, som man har vedtaget for Maleriet.

sig fra Bordet, bøjer sig frem mod Kristus og berører med Fingerspidserne sit Bryst, som om Tvivlen var et martrende Vaaben, der er trængt ind i det. Det er, som om han bønfaldt Kristus om at rense sig, om at give ham en Bekræftelse paa hans egen Uskyld.

Midt imellem disse hæftig bevægede Bølger sidder Kristus selv som en rolig Klippe. Han lægger venstre Haand aaben, med Inderfladen opad, frem paa Bordet, idet han med den ligesom fremlægger det sørgelige Faktum for dem alle. Højre Haand hviler han ogsaa mod Bordet, men med Inderfladen nedad og med Fingrene hævede lidt fra Bordets Flade — det er ligesom en Indrømmelse til de andre, at han fuldt vel forstaar deres Sorg, Undren og Tvivl; men — siger saa atter den anden aabne Haand — saaledes er det, og det kan ikke kaldes tilbage. Kristus er her opfattet som den, hvis Bevidsthed rummer alle de andres, baade Forræderens onde Samvittighed og de trofastes gode, men foruroligede Samvittighed. Han véd, hvad der er sket, og hvad der skal ske, og han vælger selv sit Øjeblik. Hans Ro og Overlegenhed over Situationen er ypperlig betegnet ved den simple Symmetri i Figurens Linier, der afsætte sig saa klart imod Dørlysningen i Baggrunden. Men Symmetrien er ikke haard og stiv: I Hovedets lette Hældning til den venstre Side og i det vemodig smertefulde Aasyn med de sænkede Øjelaag ytrer sig den indre menneskelige Klage over, at det skal være saaledes*.

Fig. 81. Leonardo: Studie til Jakob den ældres Hoved. Louvre.

* Det berømte, med Pastel tegnede Kristushoved i Brera-Galleriet i Milano erklæres af Richter for at være saa fuldstændig retoucheret og overtegnet, at man ikke med Sikkerhed kan sige, om det oprindelig er af Leonardo eller ikke. Richter har vistnok god Føje for en Advarsel mod den tidligere tidt blinde Tillid til denne Tegning; men han synes os at drive sin Mistanke altfor vidt, naar han slet ikke vil anerkende, at der i denne Tegning er bevaret noget ægte Leonardisk.

Judas farer tilbage ved at høre Kristi Ord, han ser med ufravendt, ligesom fastnaglet Blik paa den, der med ét har lagt hans vel dulgte Hemmelighed aaben frem. Men Pungen, der mellem Fælles-Ejendommen ogsaa gemmer Forræder-Lønnen, trækker han uvilkaarlig med højre Haand ind til sig: skal han forlade Kredsen, saa skal den følge ham. Den anden Haand skubber han usikkert og skælvende hen imod Kristi Haand; han spørger jo ogsaa: er det mig?, skønt i en anden Aand end de andre. Judas's skarpe Profil staar meget mørk imod den Farve, den afsætter sig imod; det følger dels konsekvent af hele Rummets Belysning, dels af, at han virkelig er mørk og brun i Huden. Men forøvrigt maatte Leonardo nødvendig, ifølge hele den Tankegang, der førte ham til hans Resultat, være sig bevidst, at alle naive og udvortes Midler til at angive Judas's sorte Sjæl her maatte undgaas; thi hvorledes kunde han være ukendt, naar Forræderstemplet stod tydelig udenpaa ham? Deri ligger der et umaadeligt Fremskridt i Retning af sand og fin psykologisk Kunst, især fra de middelalderlige Malerier, hvor Judas's Figur, siddende alene for sig, endog er holdt i mindre Maalestok end de andre. Saavel paa Leonardos Maleri som paa den bevarede Haandtegning (Fig. 83), der er en Forstudie til Judas's Hoved, har Hovedet en for Leonardo sædvanlig Type med skarpe Træk, kroget Næse, fremstaaende Hage o. s. v. Paa Tegningen forraader den onde, navnlig gerrige Sjæl sig kun ved et meget let Anstrøg af Lavhed i Karakteren og ved den ejendommelige Mine. Maleriet afviger noget fra Tegningen: Panden er lavere, det sorte Haar tykkere, mere busket, Udtrykket mere skummelt*.

Fig. 82. Leonardo: Studie til Simons Hoved. Uffizierne. Florents.

** Vasaris gamle Historie om, at Leonardo skulde have portrætteret Klostrets Prior som Judas, maa betragtes som udgaaet af Diskussionen. Tegningen af Judas's Hoved, i Bibliotheket i Windsor Castle, er gengivet i Richters Værk I, Pl. L. I samme Samling

Den Udvikling, Leonardo har tilbagelagt i dette Arbejde, gaar ad samme Vej, som Billedkunsten bestandig gaar i Fremstillingen af Mennesket, hvor den virkelig er i Udvikling; Leonardo har gaaet denne Vej, ikke fordi han har kendt dens almene Gyldighed, men i Kraft af et intensivere og dybere Forhold til det Æmne, han skulde fremstille. Han har langt kraftigere end sine Forgængere objektiveret sig det, set det som noget af ham selv, den betragtende Kunstner, uafhængigt, der levede sit eget Liv; men han har netop gjort dette ved at trænge dybere ind i sine Personers Subjektivitet, deres indenfra kommende Tilskyndelser og deraf følgende Handlinger. Han har givet hver af Figurerne dens Karakter, dens Subjektivitet og derved først ret frigjort dem fra hinanden; men han har fremdraget deres Subjektivitet netop ved at skabe et rigere indbyrdes Forhold, ikke alene det fælles Hovedforhold til Midtfiguren, Kristus, men ogsaa allehaande Sideforhold til hverandre. Han har skabt et levende Samkvem; og det er altid det, som rigest og stærkest sætter Udtrykket i Bevægelse. Og denne Bevægelse betinges af, at han har accentueret Øjeblikket, det enkelte Punkt af Tidens Kontinuitet, et Øjeblik, i hvilket alt former sig anderledes end før eller siden. Vi have tidligere ved Kompositionen af Slaget ved Anghiari set, hvor stærkt han havde fremhævet Tidsbølgen, det momentane: i Nadverbilledet er denne ikke saa hastig i sin Fart, river ikke Karakteren i den

Fig. 83. Leonardo: Studie til Judas-Hovedet. Windsor.

findes Leonardos egenhændige Studier til Matthæus's Hoved (Richter, Pl. XLVII) og Philippus's Hoved (Richter, Pl. XLVIII) og Peters højre Arm (Richter, Pl. XLIX). Alle disse Tegninger ere uden Spørgsmaal ægte og meget mærkelige i Udtrykket, ogsaa Philippus's Hoved, til Trods for den iøjnefaldende Urigtighed i Linierne, især af Øjet. Tegningerne til den ældre Jakobs og til Simons Hoveder har jeg paapeget i de foregaaende Noter.

Grad op i Lidenskab, men lader den beholde mere Dybde og et rigere Indhold.

Medens hele denne Udvikling som sagt betegner Kunstens evige Vej, kan der maaske næppe paavises noget enkelt Værk, som betegner saa stort et Fremskridt paa én Gang i den. Alt er her omskabt. Hvilken Kraft har der ikke hørt til et saadant Gennembrud! Det er dette overordentlige Kvantum af bunden Kraft, som gør Billedet saa mageløst værdifuldt som Kunstværk. Gennembrudsværkerne ere altid de bedste.

Der er endnu noget nyt ved det, noget, som hænger sammen med den nye og fyldige Opfattelse af det menneskelige Samkvem, nemlig den Maade, hvorpaa Apostelfigurerne ved deres Linier og Masser samle sig tre og tre til Grupper. Det er vistnok første Gang siden Oldtidens bedste Periode, at den plastiske eller maleriske Kunst har leveret en gennemført og virkelig kunstnerisk Gruppe-Komposition, samlet to eller tre Figurer til rythmiske Helheder for Øjet. Heri er der virkelig et Lighedspunkt mellem det, som Leonardo udrettede i den nyere Kunst, og det, som Fidias i Oldtiden præsterede i Kompositionen af Parthenons Gavle. I Sammenligning med de ældre Nadverbilleder giver denne Kompositionsmaade paa én Gang Afvexling og Ro og hurtigt Overblik for Betragtningen; den giver ogsaa for den rent ydre Opfattelse et Indtryk af Samkvem mellem Skikkelserne. Og dog er der her kun Tale om noget rent udvortes: den legemlige Nærhed mellem Figurerne og den rythmiske Sammenhæng i deres Linier betegner undertiden en fuldkommen Fjernhed i det sjælelige, hvilket man især kan se af den tætte Gruppe, som dannes af Johannes, Peter og — Judas. Det indre dramatiske Sammenspil krydser og gennemfarer paa mange Maader de plastiske Grupper; ved Blik, Miner, Haandbevægelser gaar der telegrafiske Ledninger mellem Kompositionens forskellige Led. Og dog former alt i dette Billede, saa gennemtænkt som det er i enhver Enkelthed, sig med fuldkommen Naturlighed, hvilket ikke altid lykkes Leonardo. Hans kunstfuldkomne Gruppering fik fra nu af en stor Indflydelse paa den italienske Kunsts Kompositionsmaade, fremfor alle paa Fra Bartolommeo i Florents, og dels igennem ham, dels umiddelbart, paa Rafael.

Om Leonardos Midler til at opnaa et saadant Resultat som Nadverbilledet har man endnu nogen Oplysning gennem hans Notitser og tegnede Studier, som angaa dette Værk, skønt der er meget lidt bevaret i Sammenligning med, hvad der maa have været. Intet heraf angaar den Side af Sagen, som knytter sig til Bibelens Beretning. Der er overhovedet ingen Grund til at tro, at han har gjort Bibelstudier i videre Omfang, skønt det er indlysende, at han for at gennembryde Traditionen ogsaa har maattet gøre et skarpt og dybt Indblik i Evangeliernes Fortælling om Nadveren. Derimod har han — ganske ligesom ved »Slaget ved Anghiari« — i det virkelige Liv udenom sig søgt ethvert Træk, som kunde være ham tjenligt, idet han atter her har generaliseret sit Æmne,

opfattet det i bredere Almindelighed. Han er overhovedet gaaet ud paa at iagttage Folks Udtryk og Lader, naar de talte til hinanden, og naar de hørte efter. En af hans Optegnelser* handler om »at fremstille en, som taler imellem flere Personer«, og indeholder adskillige fine, mimiske Iagttagelser, af hvilke et eller andet Træk ogsaa minder om Nadverbilledet. Et tegnet Blad i Louvresamlingen (Fig. 84), som vi ovenfor have anført**, indeholder Studier af samtalende Personer, navnlig en fortrinlig Studie af en livlig, animeret Bordsamtale; Figurerne ere skizzerede nøgne. De ere ikke mente som Apostle, og det er klart, at der ikke tales om saa alvorlige Ting som ved Nadveren; men at Leonardo alligevel har havt Nadverbilledet i Tankerne ved denne Studie, kan man med temmelig Sikkerhed se deraf, at der paa det samme Blad er skizzerede Figurer af Kristus og Judas ved Nadverbordet.

Fig. 84. Leonardo: Studietegning. Louvre.

En af Leonardos Optegnelser handler ligeledes om en Bordsamtale. Den lyder saaledes***: »En, som var i Begreb med at drikke, men lod Glasset staa paa sin Plads og vendte Hovedet om mod Taleren. En anden fletter Fingrene af begge Hænder sammen og vender sig med et strængt Blik til sin Sidemand. Den anden aabner Hænderne og viser deres indre Flader og løfter Skuldrene op imod Ørene og gør en forundret Mund (fa la bocca della maraviglia)†. En anden taler ind i Øret paa Sidemanden, og den, som hører paa ham, vender sig imod ham og rækker ham Øret, idet han holder en Kniv i den ene Haand og i den anden det med Kniven halvvejs overskaarne Brød; idet den næste,

* Richter I, No. 594. ** Gengivet hos Richter I, p. 297. *** Richter I, 665.

† Hvilken Mine hermed menes, faar man Oplysning om i det oven anførte Stykke om at fremstille »en, som taler mellem flere Personer«. Der læser man følgende: »Du maa lade en eller anden gammel Mand af Forundring over de Meninger, han hører, trække Mundvigerne ned, saaledes at der trækkes mange Folder tilbage i Kinderne, og med Øjenbrynene trukne i Vejret over Næsen, saa at der frembringes mange Folder i Panden.«

med en Kniv i Haanden, vender sig, vælter han med denne Haand et Glas over Bordet. Den næste lægger Hænderne ovenpaa Bordet og betragter; den næste blæser paa sin Mundfuld; den næste bøjer sig frem for at se Taleren og skygger med Haanden over Øjnene; den næste trækker sig bagved den fremadbøjede og ser imellem ham og Væggen hen imod Taleren«.

Man kan lære meget af denne Optegnelse, naar man blot forstaar den rigtig. Det er jo klart, at den ligefrem aldeles ikke handler om Nadverbilledet: hvorledes skulde Leonardo falde paa at omskrive Navnet Kristus med Ordet »Taleren« (»il proponitore«)? Heller ikke har han med et Ord antydet det bestemte, der tales om i Nadveren, ikke engang dets alvorlige og gribende Stemning. Det hele er kun Iagttagelser af Træk fra en Bordsamtale, ved hvilken én i Særdeleshed fører Ordet og gør en overraskende Meddelelse*. Et enkelt af disse Træk — han, som »blæser paa sin Mundfuld«, — har endog en saa hverdagslig Karakter, at det vilde passe daarlig i et saa alvorlig bevæget Æmne som Nadveren. Naar man derfor maa protestere mod en altfor direkte Anvendelse af denne Notits paa Leonardos berømte Komposition, maa man alligevel indrømme, at Notitsen utvivlsomt virkelig er en Forstudie til Billedet, nemlig indirekte, paa en lignende Maade som den ovenfor omtalte tegnede Skizze af en Bordsamtale. Andreas's Figur paa Nadverbilledet ligner ogsaa saa meget den Person i Beskrivelsen, som aabner Hænderne udad, løfter Skuldrene og gør en forundret Mund, at den knytter Beskrivelsen sammen med Billedet.

Fig. 85. Leonardo: Blomsterstudie. Louvre.

* Udtryksmaaden i Begyndelsen af Stykket, Brugen af Fortid (»en, som var i Begreb med at drikke«, osv.), tyder paa, at Leonardo har begyndt med at nedskrive en enkelt, virkelig, frisk Iagttagelse. Idet han gaar over til at bruge Nutidsformen, har han vel benyttet en friere Forestilling eller Iagttagelse.

II.

Leonardo stiller paa flere Steder i sin Trattato della pittura* den bestemte Fordring til Maleren, at han skal være universel; det er ikke nok, at han blot kan gøre en enkelt Ting godt, saasom en nøgen Figur eller et Hoved, eller et Klædebon, eller Dyr, eller Landskaber, naar han gør det andet daarligt; sligt stemmer ikke med Kunstens Værdighed. Selv den daarlig begavede kan lære at gøre en enkelt Ting godt, naar han uafladelig giver sig af netop med den. Man maa huske paa, indskærper Leonardo, at Malerkunsten i sig omfatter alle de Ting, som Naturen frembringer, og som Mennesket deraf forarbejder. Den goddædige Natur har jo sørget for, at man overalt i Verden finder noget at efterligne. Hvilken Rigdom af indbyrdes Forskellighed frembyder ikke alene Menneskenes Maade at være paa! Og hvilken Forskellighed i Dyrenes, Træernes, Urternes, Blomsternes Verden, og i Landskabet mellem Bjergegne og Sletter, Kilder, Floder, og atter mellem Byer, offentlige og private Bygninger, Redskaber til menneskeligt Brug, Klædedragter, Smykker, Kunstarbejder! Den gode Kunstner, hvis Sjæl skal være som et Spejl, der optager Billedet af den samlede Verden, maa forstaa at vise Retfærdighed mod alle disse Ting. Men det er uno tristo maestro, som ikke er kommet videre end til at kunne gøre en enkelt Ting godt.

Saadanne Udtalelser, som vi her have anført efter Leonardos egne Ord, og som fra hans Side visselig ikke hørte til de løst henkastede, staa i en vis Modsætning til den italienske Billedkunsts om end ikke eneraadende, saa dog stærkt fremherskende humanistiske Retning, dens afgjorte Forkærlighed for Fremstillingen og Forherligelsen af Mennesket. Specialister paa andre af Billedkunstens Omraader, f. Ex. Landskabsmalere, Blomstermalere, Dyrmalere osv., havde man jo den Gang endnu ikke; derimod fandtes der italienske, særlig florentinske Kunstnere, som med erklæret Ensidighed gjorde Menneskeskikkelsen til næsten udelukkende Genstand for deres Kunst. Det maa derfor uden Tvivl være denne Retning, der kulminerede med Michelangelo, som Leonardo har havt for Øje med sin Polemik. Idet han tager Afstand fra den, nærmer han sig, som det synes, den samtidige eller nærmest foregaaende nederlandske Kunst. Er der nogen, som vilde have givet sit fulde Bifald til den Fordring, at Malerkunsten skulde være som et Spejl for hele den synlige Omverden, saa vilde det f. Ex. have været Jan van Eyck.

Dermed staar i Forbindelse, at Leonardo i sin Theori med begejstrede Ord giver Malerkunsten et afgjort Fortrin for Skulpturen ligesom for de andre Kunster, idet han fremhæver, at Malerkunsten har et langt videre Omfang af Opgaver end Billedhuggerkunsten**. Ogsaa deri vilde Neder-

* Richter, I, No. 499, 500, 503, 504, 505. 506.

** Richter, I, 652—655. Især i 655 sammenligner Leonardo Malerkunsten med Skulpturen.

lænderne kunne tage ham til Indtægt, medens Michelangelo som bekendt med den ham egne Eftertrykkelighed erklærede Skulpturen for at være più nobile end Malerkunsten, idet han aldeles ignorerede alle de Opgaver for denne, som ikke angik Menneskeskikkelsen*.

Leonardo var overhovedet forelsket i Verdens Mangfoldighed og vilde ikke for aldrig det have undværet det mindste af den. Naar man mindes hans Granskning og Arbejde i videre Omfang, i al Slags Naturerkendelse og Teknik, forstaar man saa meget des bedre, at han, det mangesidigste af alle Mennesker, ogsaa indenfor Kunstens Omraade maatte tale Universalitetens Sag. Hvor han vendte sig hen i Verden, var der et Spørgsmaal og en Opgave for ham. I sine Skrifter taler han udførlig om Fremstillingen af Støv og Røg, af Lysvirkninger og Horizonter, af Skyer og Planter osv. osv.

Ogsaa i hans egen Virksomhed som udøvende Kunstner findes der enkelte Træk, som ganske svare til hans Program. Læs f. Ex. Vasaris Berømmelse over den Karton af Adam og Eva i Paradis, som Leonardo i sin Ungdom udførte graat i graat; Vasari omtaler, mærkeligt nok, ikke nøjere Figurerne i dette Værk, men fortaber sig aldeles i Beundring over Behandlingen af Planteverdenen, Tegningen af de mangfoldige Urter, Tegningen og Forkortningen af Figentræets Løv, Rundingen af Palmetræets Grene. Ligeledes priser Vasari ved et andet Værk, som han henfører til Leonardos Ungdom, et Madonnabillede, som var i Pave Clemens VII's Besiddelse, ganske særlig den uforlignelige Udførelse af en Biting, en Glasvase med Blomster og Dugdraaberne derpaa. Slige Træk vise virkelig en vis Overensstemmelse med den nordiske Naturalisme: man kommer uvilkaarlig til at tænke paa Quinten Massys eller Holbein, og man aner allerede i det fjerne den Tid, da saadanne Opgaver skilte sig ud som med selvstændige Grene af Malerkunsten. Blandt alle de kunstneriske Opgaver, som ikke direkte angaa det menneskelige, var der dog særlig én, som for Leonardo var Genstand for det ihærdigste Arbejde og Studium, baade plastisk, malerisk og videnskabeligt, nemlig Fremstillingen af Hesten, som vi tidligere have set det ved et Par af hans største Foretagender, hans Ryttermonumenter og Kartonen af Slaget ved Anghiari.

En besynderlig Skæbne har nu maget det saaledes, at netop alle hine Arbejder, i hvilke hans Interesse for Plante- og Dyreverdenen og overhovedet det ikke-menneskelige kom saa tydelig for Dagen og havde aflagt

* Se Michelangelos Brev til Benedetto Varchi, fra Rom. 1549 (Milanesi, Lettere di Michelagniolo, 522: min Bog Billedkunst, S. 93). Michelangelo sigter med sine grove Ord: »Hvis den Mand, som har skrevet, at Malerkunsten fortjener Fortrinet for Billedhuggerkunsten, har forstaaet sig ligesaa godt paa de andre Ting, han har skrevet, saa kunde min Kokkepige have skrevet bedre derom«, vistnok til ingen ringere end Leonardo da Vinci, mod hvem han fra gammel Tid var meget uvenlig sindet, og hvis Autoritet var ham en Torn i Øjet.

sig saa glimrende Vidnesbyrd, ere gaaede tabt for Efterverdenen; kun senere Gengivelser eller Leonardos egne tegnede Udkast (Fig. 85) kunne give os Forestillinger om nogle af dem. Som Leonardos Produktion nu foreligger, ikke alene i de faa bevarede Malerier, men ogsaa i de mange Haandtegninger, fremtræder han, ligesaa fuldt som f. Ex. Rafael, som Fremstiller af Mennesket: for vore Tider ligger Betydningen af hans Produktion aldeles overvejende paa dette Omraade. Der er fra gammel Tid gaaet stort Ry af, hvor ypperlig han har malet Borddugen paa Nadverbilledet; men der kan dog ikke være to Meninger om, at han paa en ganske anden Maade har indskrevet sit Navn i Kunstens Historie ved sin Fremstilling af Kristus og Apostlene. Og selv naar vi tage alt tilbørligt Hensyn til, hvad der vides om hans tabte Værker, viser hans Hovedopgave sig tydelig nok alligevel at have været Mennesket og det menneskelige. Det vise ogsaa hans Skrifter om Kunsten, hvor mange Ting de end handle om. Han var dog til syvende og sidst en fuldblods Italiener og havde meget mere Fællesskab i Opgaver med Michelangelo end med van Eyck.

Fig. 86. Leonardo: en Olding. Turin.

Saa karakteristiske som hine Udtalelser til Bedste for Universaliteten i Kunsten end ere fra hans Haand, maa man altsaa dog være varsom med Anvendelsen af dem paa hans egen Kunstnervirksomhed. Holder man sig blot til deres Ordlyd, kan man faa en Mening ud af dem, som ikke hjemles af Kendsgerningerne, hans Kunstværker. De tale mere om, hvad hans forud ilende Tanke saa', at der kunde gøres i alle Retninger, end om Programmet for hans egen Produktion. Hans Sjæl var i Virkeligheden ikke det rolige, passive Spejl for Omverdenen: det er en Sammenligning, som passer langt bedre til Nederlænderne. Han greb Opgaverne mere aktivt i mange enkelte Retninger. Malerkunsten var for ham

»en subtil Opfindelse, som med filosofisk og subtil Spekulation betragter alle karakteristiske Former: Havet og Landene, Planter og Dyr, Urter og Blomster, alt det, som er omgivet af Lys og Skygge; og derfor er den i Sandhed Videnskab, Naturens ægtefødte Datter, og i Slægt med Gud.« * Han hakkede Hul paa Fænomenets rolige Flade og trængte saa med den ham egne mageløse Dybde og Finhed i Forstaaelsen ind i de Opgaver, han valgte sig, hvad enten de angik Menneskets Psykologi eller Fysiognomik eller en anden af Naturens organiske Skikkelser eller et Lysspil i Vandet eller Glasset, — naaede ved udholdende Arbejde et Resultat, som Samtiden studsede over at se og som løftede dens Niveau, selv om det fra hans Haand dog ikke var færdigt, — og var saa borte igen, fordybet i en ny Opgave. Hvad han ikke naaede at faa gjort, det tænkte han sig da, at de kommende Slægter kunde gøre.

Fig. 87. Leonardo: Karikaturer. Milano.

III.

Vi betragte altsaa Leonardo, ikke alene ifølge vor Opgave, men ifølge hans egen Hovedopgave, som Fremstiller af Mennesket. Men det første Karaktertræk, der møder os indenfor det snævrere Omraade, er det, at han atter her kræver Universalitet. Han elsker det forskelligartede og er stærkt paa sin Post mod det ensformige.

Det var et Naturtræk hos ham, en Lidenskab. Vasari fortæller, at naar han saa' besynderlige Hoveder, med vildt og frit voxende Haar og Skæg, saa følte han sig i den Grad tiltrukket deraf, at han en hel Dag kunde have fulgt efter saadant et Menneske, som ret havde behaget ham. Han indprentede sig et saadant bizart Fysiognomi i Hukommelsen, saa at han, naar han siden var kommet hjem, kunde tegne det, som om han endnu havde set det for sine Øjne. Af den Slags tegnede han

* Richter, 652.

mange Hoveder, baade Kvinder og Mænd. Vasari ejede selv i sin Samling forskellige saadanne Pennetegninger og anfører desuden en Kultegning, et meget dejligt Oldingehoved*, som forestillede Amerigo Vespucci, og et Billede af Zigeunerhøvdingen Scaramuccia.

For at holde Orden og Rede paa sine Iagttagelser af Fysiognomiernes uendelige Forskellighed havde Leonardo lavet sig en Slags fysiognomisk System, som han anbefalede andre Kunstnere til praktisk Brug. Leonardos Skrifter vidne paa flere Maader om, at han, som det filosofiske Hoved, han var, havde Trang til at sikre sig Oversigten over Fænomenernes brogede Vrimmel ved at systematisere. Han selv var jo tillige den geniale Iagttager og rige Kunstnernatur, der vidste, hvad der skulde fyldes i Systemets Rubriker. Men han har vistnok været for sangvinsk med Hensyn til den Nytte, som andre Kunstnere kunde have deraf, ligesom han overhovedet har havt for stor Tillid til, hvad der kunde udrettes for den kunstneriske Undervisning ad theoretisk Vej. Derfor ser det efterfølgende lille System af de menneskelige Næser ud som et rent Curiosum og faar kun Betydning som Vidnesbyrd om hans eget mageløse Omblik for alle Forskellene i Menneskets Ydre.

Han siger**: »Hvis du vil opnaa Lethed i at erindre et Aasyns Karakter, saa indprent dig først i dit Sind en Mængde forskellige Hoveder, Øjne, Næser, Munde, Hager, Struber, Halse og Skuldre. Og for Exempel: Næserne ere af 10 forskellige Arter: lige, puklede, hule, mere fremstaaende enten foroven eller forneden end paa Midten, Ørnenæser, regelmæssige***, flade, runde og spidse. Alt dette gælder om Næser i Profil. Forfra sete ere Næserne af 11 forskellige Slags: lige, tykke paa Midten, tynde paa Midten, tykke for Enden og tynde foroven, tynde for Enden og tykke foroven, med aabne Næsebor eller med snævre, med høje Næsebor eller med lave, med Næseborene ud i Vejret eller dækkede af Næsetippen. Og saaledes vil du finde Forskellighed ogsaa i de andre Dele. Slige Ting maa du tegne efter Naturen og indprente dem i dit Sind. Eller, naar du skal tegne et Ansigt efter Hukommelsen, saa maa du bære hos dig en lille Bog, i hvilke saadanne Træk ere optegnede; og naar du har kastet et Øje paa den Persons Ansigt, som du vil tegne, saa efterse for dig selv, hvilken Næse eller Mund der mest ligner ham, og sæt et lille Mærke derved for siden, naar du er kommet hjem, at

* Den bekendte storartede Tegning af et Oldingehoved, i Turiner-Samlingen (Fig. 86), som almindelig antages at forestille Leonardo da Vinci selv og af Richter er benyttet til Titelbillede for hans Værk som Portræt af Leonardo, kan dog i Virkeligheden umulig forestille ham, eftersom Leonardo langtfra naaede saa høj en Alder som den her fremstillede Persons. Det er en Olding mellem 80 og 90, og Leonardo døde 67 Aar gammel. Trækkene ligne heller ikke saa nøje de sikre Portrætter af Leonardo. — Om denne Tegning ikke snarere skulde være den, som Vasari nævner, af Amerigo Vespucci?

** Richter I, 572. — Slgn. Ludwig §§ 288, 289, 290, No. 403—405.

*** »pari«. Udtrykket er dunkelt. Richter oversætter: »regular«.

kunne kende det igen. Om de monstrøse Ansigter taler jeg ikke her, fordi de uden Besvær beholdes i Erindringen«.

Om hans særlige Interesse netop for de monstrøse Ansigter vidne hans temmelig talrig bevarede Karikaturtegninger* (Fig. 87—88). Selv om Leonardo — hvad der vel kunde ligne ham — virkelig har ytret, at Kunsten skulde kunne naa saa vidt i Retning af det latterlige, »at man skulde faa de døde i Gravene til at le med« — thi han krævede overhovedet af et Kunstværk en sjælelig Virkning, der gik langt ud over, hvad Fortiden havde krævet —, saa kunne hans Karikaturer i det hele slet ikke betragtes som Udbrud af et komisk Lune: de kildre ingenlunde Beskuerens Lattermuskler. De ere Udslag af hans umættelige Trang til alsidig Kundskab og Forsøg angaaende de menneskelige Muligheder. Han vilde se alt, hvad der kunde komme ud af det menneskelige Fysiognomi. Han behandler det som et af de elastiske Guttaperkahoveder, man i fordums Tid brugte til Legetøj, og som man ved Tryk kunde faa til at gøre de vidunderligste Grimacer — kun at Leonardo vel mindes, at det menneskelige Legeme ikke bestaar af en ensartet elastisk Masse, og at selv dets forvovneste Afvigelser fra det regelmæssige ere Naturlove underkastede, som maa iagttages og studeres i det virkelige Liv. Han studerede, som en fransk Forfatter meget træffende har sagt om disse Karikaturer**, »hvor langt Munden kunde trække sig tilbage, og hvorledes den derved formede sig, hvilke Kurver Næsen og Hagen dannede, naar Tænderne vare faldne ud; hvorledes — i det aandelige —, naar Sindet har mistet sin Sundhed og Ligevægt, Nervesystemet i Længden

Fig. 88. Leonardo: Karikaturer. Windsor.

* Blandt de Samlinger, som man har af Gengivelser af Leonardos Karikaturer (af Wenzel Hollar, Sandrart, Caylus, Gerli og Chamberlain) udmærke Wenzel Hollars sig ikke alene ved denne Kunstners sædvanlige talentfulde Stik, men ogsaa ved en tro og fin Opfattelse af Leonardos Aand og Stil.

** Champfleury i Gazette des beaux arts 1879, II, s. 190 ff. (»anatomie du laid«).

søndergnaver Villiens Bidsel, og hvorledes Aasynets Maske kommer i Ulave derved«.

Hans Studier af det barokke og det pathologiske gik ikke alene ud paa Formen og Masken, men ogsaa paa den øjeblikkelig potenserede Livsytring. Et Par Slægtled efter hans Tid fortalte Traditionen i Milano følgende*: »Da Leonardo engang vilde gøre et Maleri af nogle Bønder, der skulde le — ihvorvel han aldrig udførte det, men alene tegnede det —, udvalgte han nogle Personer, som syntes ham passende for hans Æmne; og da han havde sat sig paa en fortrolig Fod med dem, gjorde han ved nogle af sine Venners Hjælp et Gilde for dem. Han satte sig saa ned hos dem og gav sig til at fortælle de snurrigste og latterligste Ting af Verden, som fik dem til at skoggerle, uden at de selv ret vidste, hvoraf. Han iagttog da omhyggelig deres Fagter og Lader under Fortællingen; og da de vare gaaede, trak han sig tilbage i sit Værelse, og der tegnede han dem saa fuldkomment, at Tegningerne ligesaa vel vakte Beskuernes Latter, som hans Fortællinger ved Gildet havde vakt Bøndernes«. Dette meget lattervækkende tillade vi os — i Betragtning af hans efterladte Karikaturer — at sætte et Spørgsmaalstegn ved; men Historien om Leonardos psykologiske og fysiognomiske Experimenter med Almuesfolk er i høj Grad trolig. Fra samme Kilde stammer ogsaa en Efterretning om, at Leonardo skulde have fulgt Misdædere til Retterstedet for at iagttage Trækkene af den martrende Angst og Fortvivlelse i deres Ansigter**. Muligvis har han da ogsaa, som man har formodet, besøgt de afsindige i Daarekisterne, hvor de jo i hine Tider holdtes i Lænke og piskedes til Straf for deres Ulykke. Hvorledes Leonardo skildrede Lidenskaben i dens højeste *furia* og studerede dens Fysiognomik, det have vi tidligere set i Anledning af »Slaget ved Anghiari«. Hans Skrifter indeholde andre Vink om Vredens og Fortvivlelsens, Latterens og Graadens Fysiognomik o. desl.

En skarp og flittig Iagttagelse af Virkeligheden var ikke noget nyt i den florentinske Kunst: i denne Retning har han faaet al fornøden Tilskyndelse af sin Lærer Verrocchio. Men Leonardo iagttog ikke, og benyttede ikke sine Iagttagelser, i samme Aand som hans Forgængere, hvis Mennesker hyppig have et vist hverdagsligt, borgerligt Præg. Han var vel spejdende opmærksom for, hvad han mødte paa Gaden; men han tog ingenlunde til Takke med det første det bedste. Han yndede det sjældne, det kuriøse, de højeste Potenser i alle Retninger, om det end kun gjaldt Haarets og Skæggets Væxt, som særlig synes at have moret ham: han lod jo ogsaa sit eget prægtige Haar og Skæg voxe til de anseligste Dimensioner. Men der var mere heri end en Morskab og en

* Lomazzo, trattato della pittura, Lib. II, cap. 1. — Anført mange Steder, f. Ex. i Milanesis Udgave af Vasari IV, 27, Note.

** Gallenberg, Leonardo da Vinci, Leipzig 1834, 48, med Paaberaabelse af Lomazzo.

Pirring af Nysgerrigheden: hans Iagttagelser ledede af en forskende og en filosofisk Aand. Han var en Opdager, en Verdensomsejler i aandelig Forstand, der havde Trang til at lære alle det menneskelige Væsens yderst liggende Muligheder at kende, den fælles Models uendelig variable Omformning.

Og fra det menneskeliges Periferi kastede han Blikket endnu videre ud og øjnede en uendelig større Verden af Forskelle, der dog alle sammenholdtes af fælles Plan og Tanker. Det er »en let Sag«, mente han engang i et af sine mærkværdig sangvinske Øjeblikke*, at blive universel, fordi Mennesket og alle »Landdyr« have de samme Bestanddele i deres Bygning, og Afvigelserne kunne reduceres til Forskelle i Delenes Længde- og Tykkelsemaal; hvad »Vanddyrene« og Insekterne angik, fandt han dog Sagen mindre let, fordi der her næsten er »en ubegrænset Forskellighed». Men hans Tanker gik virkelig, som man ogsaa af andre Aforismer kan se, i Retning af den videnskabelige Forgrening, der 300 Aar senere udviklede sig som sammenlignende Anatomi. Han lover f. Ex. et Sted at udvikle »Haandens« Bygning i ethvert Dyr (altsaa Haand, Pote, Klov, Hov, Vinge osv.) og gør bestemt — og yderst revolutionært — gældende, at Mennesket er at opfatte som et firføddet Dyr**: som lille Barn kryber det jo ogsaa virkelig paa fire Ben.

Der er overhovedet i Leonardos Syn for det menneskelige noget naturvidenskabeligt, og derfor ogsaa noget indifferent med Hensyn til de ethiske Idealer: naar Fænomenet er sjældent og mærkeligt, tiltrækkes Kunstneren af det uden Hensyn til, om det betyder noget godt eller ondt, noget ophøjet eller foragteligt. Han omtaler selv saadanne Scener som dem, han fremstillede i »Slaget ved Anghiari«, som *pazzia bestialissima*, et aldeles bestialsk Raseri***. Men, vil man indvende, det er jo den samme Kunstner, som har fremstillet »Nadveren« med dens rene og ophøjede Karakterer, dens Skildring af Trofasthed og Uskyld i Modsætning til Forræderi — det kan da ikke kaldes ethisk indifferent. Og ganske vist gør Leonardo i sin Kunst ogsaa Forskel paa ondt og godt; det er jo nemlig en af de utallige Forskelle, som Menneskelivet selv frembyder for Betragtningen. Ligesom han indskærper, at Kunsten skal forstaa at gøre Forskel paa Herren og Tjeneren, paa Barnet og den voxne, paa Bonden og den fine Adelsmand, paa den stærke og den svage, paa Skøgen og den ærbare Kvinde, paa Mandens og Kvindens Væsen†, saaledes forlanger han ogsaa, at »Menneskenes Bevægelser skulle fremstilles saaledes, som enten deres Værdighed eller Uværdighed

* Richter, I, 505. ** Richter II, 817, 822, 823, 824, 825 (— — *li animali di quattro piedi, infra li quali è l'omo, che ancora lui nella infantia va con 4 piedi*). Fremdeles 826 med den udmærkede anthropologiske Iagttagelse om den menneskelige Gangs Analogi med *il universale andare delli animali di 4 piedi.* *** Ludwig § 177, Nr. 243.
† Ludwig, § 376, Nr. 385.

(*degnità o viltà*) kræver«, og at man maa kunne skildre en brav Mand i Modsætning til et bestialsk Menneske (*un uomo da bene — un uomo bestiale*)*. Man kan ved saadanne Udtryk tænke paa Billedet af Francesco Sforza i Modsætning til de leende Bønder eller andre Karikaturer, eller paa de trofaste Apostle i »Nadveren« i Modsætning til Judas. Leonardo kræver desuden bestemt, at »Værket skal svare til sin Opgave og Hensigt, at du, naar du skal udføre en Figur, skal tænke vel over, hvad det er for et Slags Menneske, og hvad du vil, at han skal gøre«**. Han tænker herved sikkert ikke nærmest paa Kunstnerens borgerlige Forpligtelse til at fyldestgøre, hvad man har bestilt af ham; men de udenfra stillede Opgaver maatte efter hans hele Betragtning indeholde en dyrebar Opfordring til at blive universel, til at gøre sig til Herre over Livets Forskellighed i saa mange Retninger som muligt.

Forskellen mellem det onde og det gode, det ædle og uædle i Figurens Karakter er altsaa for ham et Led i Menneskelivets hele Repertoire, dets uudtømmelige Rigdom af Muligheder. I sin Betragtning af Kunsten tog han ikke paa den Maade Parti for det ædle og ophøjede, at han vilde have den slette Karakter holdt udenfor den eller tilbagetrængt, tværtimod: det vilde jo gøre Kunsten ensformig. Han stod ogsaa herved i Modsætning til den oprindelige antike Idealisme og al den Kunst, der er afledet af den eller i aandeligt Slægtskab med den.

Men er der da i Leonardos Skildring af Menneskene slet ikke nogen Enhed? Er der i denne utrættelige Jagt efter det forskelligartede, det periferiske og det ultra-periferiske ikke noget centralt? Bære hans Figurer ikke, som andre Kunstneres, Vidnesbyrd om selve den fremstillende Kunstner og hans ejendommelige Personlighed?

Retter man disse Spørgsmaal til hans Skrifter, det vil sige: hans Tanker om, hvorledes Kunsten bør udøves, saa vil man finde lutter negative Svar, Afvisninger, Advarsler.

Der er ingen Ting, som han er mere bange for end Ensformighed. Naar en Maler gør et Billede, er det i Leonardos Øjne »den største Forsyndelse« (*sommo peccato*) at gøre Ansigterne saaledes, at de ligne hverandre, og det er en stor Fejl at gentage Stillingerne***. Og ikke alene i ét og samme Billede skal sligt undgaas. Den, som ikke gør sig Rede for Livets Forskellighed, »gør alle sine Figurer i én Form« (*fa sempre le figure sue in stampa*), saa at de alle synes at være Brødre, hvilket fortjener stor Dadel†.

Den almindelige Erfaring, at en Kunstners Figurer faa en vis indbyrdes Lighed, sysselsætter hans Tanke meget. Han nægter ikke, at der er noget naturligt deri; men han betragter det som en Slags

* Richter, I, 598, 593. ** Richter, I, 599. *** Ludwig, § 178, Nr. 250. † Richter, I, 503.

Arvesynd i Kunsten, der skal bekæmpes ved Studium. »Det er en for de italienske Malere fælles Fejl, siger han, at man genkender Kunstnerens Mine eller Skikkelse i de mange Figurer, som han maler«*. »Jeg har kendt nogle, der i alle deres Figurer synes at have portrætteret sig selv efter Naturen, saa at man i Figurerne ser deres Frembringers Lader og Manerer. Hvis Mesteren er hurtig i sin Tale og sine Bevægelser, saa ere Figurerne ogsaa raske og hurtige; hvis Mesteren er from, saa vride ogsaa Figurerne deres Halse og have andægtige Miner; hvis han er en doven Person, se hans Figurer livagtig ud som Dovenskaben selv; hvis han er daarlig proportioneret, ere Figurerne det ligeledes, og hvis han er en Nar, aabenbarer det sig til Overflod i Manglen paa alt sluttet og samlet Væsen i hans Malerier, idet Figurerne ikke ere opmærksomme for, hvad de have at gøre, men tværtimod den ene ser histhen, den anden herhen, som om de stod og drømte. Og saaledes er enhver Egenskab i Maleriet Følge af en tilsvarende Egenskab hos Mesteren selv«**. Især fremhæver dog Leonardo paa flere Steder, at Malerens legemlige Ejendommeligheder, det vil sige: det uskønne og uregelmæssige ved hans Legemsbygning, vil gaa over paa de Skikkelser, han fremstiller. »Den Maler, som har plumpe Hænder, vil ogsaa male lignende Hænder i sine Værker, og det samme vil hændes med enhver anden Legemsdel, medmindre et langt Studium har lært ham at undgaa det«***. Hvis man trænger til en Autoritet for, at det virkelig forholder sig saaledes, kan man næppe finde nogen bedre end en Kender og Mester som Leonardo.

Han reflekterer ogsaa over Grunden til dette Fænomen. Han tænker sig Sagen saaledes, at Sjælen, som er Legemets Herre, ogsaa har formet selve Menneskets Skikkelse efter en (ubevidst) Dom over, hvad der klæder bedst, f. Ex. enten med lang Næse eller med kort Næse eller med Braknæse, og fastsat dens Højde og Figur. Denne Dom er altsaa en af Sjælens Kræfter, eller den er det samme som Sjælen selv, og den er tilstede, før Mennesket har tilegnet sig den som sin egen (gjort sig den bevidst). Den har saa stor Magt, at den, naar Mennesket atter vil fremstille Figurer, styrer hans Haand til sin egen Tilfredsstillelse og saaledes bringer ham til at gentage sin egen Figur. Den finder nemlig gerne Behag i Værker, der ligne det, som den selv har udført ved Dannelsen af Legemet, og saaledes føres den til at antage, at det netop er den sande Maade at fremstille Menneskets Figur, og at den, som ikke gør det saaledes, ikke gør det rigtig. Og saaledes gaar det ikke alene i Kunsten, men i Livet. Naar Sjælen finder nogen, som ligner dens eget Legeme, forelsker den sig gerne i en saadan Person: der er derfor ikke nogen Kvinde saa grim, at hun jo nok finder en Elsker — hvis hun da ikke er rent vanskabt. Saaledes forelsker man sig, og saaledes gifter man sig, og Børnene, som fødes i et saadant Ægteskab, ligne Forældrene†.

* Ludwig, § 186, Nr. 252. ** Ludwig § 108, Nr. 73. *** Richter, I, 586.
† Ludwig § 73, Nr. 108; § 74, Nr. 109; § 499, Nr. 422.

— Saa vidt Leonardo. Men naar vi gribe fat i de sidst anførte Ord af hans egen Betragtning, saa kunne vi vel i dem finde et Korrektiv til den. Han kommer nemlig til at berøre Arveligheden af Menneskets ydre Skikkelse. Og naar man skylder sine Forældre eller overhovedet sine Forfædre sine plumpe Hænder og alle andre Træk af sit ydre, saa bliver det tvivlsomt, om man kan sige, at det er Sjælen, som danner sig sit Legeme. Men deri har Leonardo vistnok højlig Ret, at en Kunstners Dom om og Smag for den menneskelige Figur ikke kan føres tilbage til et abstrakt Menneskebegreb, som overhovedet ikke har nogen virkelig Existens, men at den afhænger af noget individuelt existerende menneskeligt, nemlig ham selv som Menneske. At det herved ikke alene kommer an paa Kunstnerens medfødte, sjælelige og legemlige, Natur, men endnu langt mere paa hans bestemte givne Plads i en historisk og kunsthistorisk Udvikling — det synes Leonardo ikke at have havt Øje for. Hans Aand var overhovedet ikke rettet mod det historiske, og han saavel som hele hans Tidsalder vare altfor stærkt i Færd med at gøre Kunsthistorien, til at de kunde have noget tilbageskuende Begreb om en kunsthistorisk Udvikling.

Leonardo angiver fremdeles Midlerne til at undgaa de Fejl, som Kunstnerens Individualitet kunde volde for hans Figurer. »Maleren skal danne sig sin Mønsterfigur efter et naturligt Legemes Regel, et Legeme, som i Almindelighed gælder for rosværdigt i Henseende til Proportionerne. Desuden skal han lade sit eget Legeme udmaale og se til, i hvilken Del han afviger meget eller lidt fra den ovennævnte rosværdige Figur; og efter at have mærket sig det, skal han med alt sit Studium stræbe at undgaa, at de Figurer, han udfører, skulle komme til at lide af de samme Mangler, der findes i hans egen Person«*. — Et andet Sted siger han: »Den Maler, som forstaar at give sine Figurer smukke Aasyn, har deri aabenbart et stort Middel til Tillokkelse. Og den Maler, som ikke har denne Evne af Naturen, kan erhverve den udenfra ved Studium paa følgende Maade. Vær opmærksom for at vælge de smukke Dele af mange smukke Ansigter — saadanne, som gælde for Skønheder mere ved almindeligt Ry end ved din egen Dom, fordi du kan skuffe dig ved at vælge Aasyn, der have Lighed med dit eget; thi det synes tidt, at saadanne Ligheder behage os; og hvis du var grim, saa vilde du ogsaa vælge og udføre grimme Aasyn«**.

Allevegne ellers — i den objektive Verden — giver han enhver Lov til at have sin Individualitet; ja han finder netop i den uendelige Rigdom paa Individualiteter en Kilde til undrende Nydelse. Leonardo siger et Sted saa smukt, at hvis alle Mennesker, der i lige høj Grad havde udmærket sig ved Skønhed, kunde komme til Live igen, saa vilde de udgøre et Folketal, større end hele hans egen Tids, og dog vilde ikke

* Richter, I, 587. ** Ludwig, § 107, Nr. 251.

to af dem ganske ligne hinanden, ligesaa lidt som to Personer til en given Tid ligne hinanden fuldkomment. Men Individualiteten i subjektiv Betydning, hos Kunstneren, er for Leonardo saa lidet en Kilde til Glæde, og han indrømmer den saa liden Ret, at han forlanger, at den skal ydmyge sig for en vis almindelig gældende Mening om, hvad der er skønt og regelmæssigt i Aasyn og Skikkelse. Langtfra, at den selv efter egen Tilskyndelse maa være Skønhedens Forkynder, skal den tværtimod høre sig godt for hos andre, hos en ubestemt Majoritet. Men hvor findes da egentlig Meningen om Skønheden? Hvem har den inde? Man kommer jo til syvende og sidst dog til noget individuelt.

Men Leonardo gør Individualiteten Uret. Ja han bliver undertiden næsten grov imod den. »Hvis du har et bestialsk Udseende«, siger han, »saa ville dine Figurer ogsaa faa det.« Men hvorfor da ikke en Gang til Afvexling vende Sagen om og sige: Hvis du selv er skøn og ædel, saa ville dine Figurer ogsaa blive det. Leonardo vilde ikke kunne nægte, at dette vilde være aldeles i Konsekvens med hans egen Betragtning; og det vilde ligge saa meget nærmere at sige det til ham, som han jo ifølge alle Vidnesbyrd var et saa skønt og fuldkomment Menneske. Han synes i sine theoretiske Formaninger udelukkende at have tænkt paa dem, hvem Naturen havde udstyret mere stedmoderlig; og der er vel overhovedet noget rigtigt i, naar man underviser, da bestandig at pege paa de objektive Fordringer, idet man maa gaa ud fra, at Subjektiviteten og Individualiteten hos Kunstneren nok af sig selv vil gøre sin Ret gældende, uden at man udtrykkelig gør noget for at trænge den frem. Men saaledes er der i Leonardos Theori altfor lidt blevet Tale om Individualitetens rige og positive Side, om alt det skønne, der kan gives os af en Kunstner, som frisk og frejdig øser ud af sin egen Natur. Man skal desuden ikke stampe mod Braadden: beror det virkelig paa en Naturlov, at en Kunstner skaber sine Figurer i sit eget Billede, saa nytter det ikke stort at give Recepter derimod.

Og derfor er det da ogsaa gaaet saaledes, at Leonardo selv, til Trods for alle sine strænge Advarsler, er faldet i den samme »Fejl«, som han bebrejder de øvrige italienske Malere, nemlig at hans Figurer, saavel som enhver anden Kunstners, have en indbyrdes individuel Lighed. Vel skønner man ikke alene i hans Skrifter, men ogsaa i hans efterladte Kunstværker, hans stærke Stræben efter Universalitet; men den individuelle og personlige Enhed, som beror paa en medfødt Natur og dens selvstændige Udvikling, mangler allermindst hos ham. Enhver, der kender hans Kunst, ser over den og over alle dens Figurer et højst ejendommeligt Kunstnerpræg, som gør det meget usandsynligt, at han for sit eget Vedkommende skulde have studeret Skønheden mere i Henhold til et almindeligt Ry om, hvad der gælder for skønt, end efter sin egen Smag. Og det ere vi meget glade over og vilde paa ingen Maade undvære. Men unægtelig er der herved ikke Tale om den udvortes og mekaniske Gen-

tagelse af sig selv, som man finder hos tankeløse Praktikere: Individualiteten aabenbarer sig hos en Kunstner som Leonardo paa en rigere og dybere Maade, gennem en intensivere Kamp med Opgaverne, men funkler maaske netop derfor med saa meget des klarere Lys.

IV.

Hvori bestaar da Enheden?

Den ligger fremfor alt i noget, som tilhører Udtrykket. Fremfor enhver anden af Italiens Kunstnere er Leonardo en Sjælemaler. For hans Betragtning af Kunsten var Udtrykket ogsaa den nødvendige Betingelse for kunstnerisk Værd og den højeste Adkomst til Ros. »En Figur bliver ikke rosværdig, hvis den ikke udtrykker sin Sjælstilstand.« »Den Figur er den mest rosværdige, som i sin Bevægelse bedst udtrykker sin Sindstilstand«*. Rent legemlig Fuldkommenhed, Skønhed, Kraft var for ham langt mindre nok til at give Skønheden kunstnerisk Interesse end for nogle af hans store samtidige — Michelangelo, Tizian —, som derfor ogsaa kom til at udøve en større Indflydelse end han paa Fremstillingen af Menneskets ydre Skikkelse.

Af hans Iagttagelser over det menneskelige Udtryk have vi tidligere meddelt adskillige Træk, og hans Skrifter indeholde i Virkeligheden langt mere, som vi her maa forbigaa. Hans Malerier og Tegninger vise hans uforlignelige Originalitet og Finhed i at fremstille den talende Mine, det spørgende Blik, Repliken paa Personens Læber. Ganske særlig er han Mester for at udtrykke en anspændt Aarvaagenhed i Sjælen: i Sammenligning med hans Figurer se alle den tidligere Kunsts — og mange af den seneres ogsaa — ud, som om de levede i en Dvale- eller Drømmetilstand. Hans krigerske Skikkelser vise ham som Fremstiller af Lidenskaben; men ved Lidenskab maa vi her forstaa alt andet end en omtaaget eller opløst Sjæls Raven og Tumlen: det er tværtimod en overvættes og lidelsesfuldt sammentrængt Tilstand i Sjælen, dens glimtende Lyn, dens skarpest og finest slebne Ord.

Derfor er der i Leonardos Kunst intet Spring fra Lidenskab til Bevidsthed, skønt disse Navne ellers kunde tyde paa noget helt modsat. Udtrykket af *Bevidsthed* er maaske det mest gennemgaaende og særegne Træk for alle hans Figurer: Bevidsthedens Centrum synes at ligge dybere i dem end hos nogen anden Kunstner. De ere saa kloge, saa distingverede, der er paa en egen Maade et Selv i dem. Det er hændet mig næsten hver Gang, jeg har staaet overfor et Maleri eller en Tegning af Leonardo, at dette Ord »Bevidsthed« af sig selv har trængt sig frem for min Tanke som hans Skikkelsers Signatur, og det er en Signatur, som aldrig har kunnet eftergøres af nogen anden. Det gælder om Figurer af alle Slags, hellige og verdslige, Portrætter og Idealer, Engle, Madonnaer og Hofdamer, ja endog om Børn ligesaa vel som om Oldinge. Læg

* Richter, I, 584, 600.

Mærke til, at Billedet af Nadveren, efter den nye Maade, hvorpaa Leonardo tog denne Opgave, helt og holdent er bygget over Selvbevidsthedens Begreb, over det, som Personerne vide med sig selv. Kristi dybe og omfattende Bevidsthed rummer alle de andres, og ved hans Ord, som henvender sig til hver enkelts Bevidsthed, agiteres denne, vækkes den pludselig til aarvaagent Liv og Udtryk: Forræderens onde Samvittighed og de trofaste Apostles gode, men foruroligede. Det er ogsaa derover, at den anden af hans modneste og fuldendteste Kompositioner er bygget: Kartonen af den hellige Familie i Kunstakademiets Samling i London (Fig. 90). Det er et Spil af Forstaaelse, en Trinrække fra en lavere til en højere: den enfoldige Barnetro hos den lille Johannes, den vaagnende Forstaaelses Undren i den hellige Anna, den dybe, indviede Medviden hos Maria, den vemodige Bevidsthed om Fremtidens Martyrium hos Kristusbarnet*.

Og er denne gennemgaaende Forkærlighed for Udtrykket af Bevidsthed ikke netop noget, som hidrører fra det centrale hos Leonardo, fra hans egen Subjektivitets Krav? Han staar jo selv iblandt de italienske Kunstnere fremfor alle som den kloge, gennemtrængende, dybt skuende Aand, som Indehaver af saa mange forud grebne Sandheder, der for hans Samtid endnu vare Hemmeligheder. Hvorledes skulde han kunne føle sig tilfredsstillet ved at male dumme Dusinmennesker? Indenfor hin evige Stræben efter Universalitet, der mønstrede hele den menneskelige Periferi, tronede selve det forskende, tænkende, forstaaende Jeg, som krævede at se Mennesker i sit Billede. Og hvor mærkelig end Leo-

* For et Par Aar siden gik der stort Ry af et Maleri, som den bekendte lærde og højt fortjente Direktør for Galleriet i Berlin, Dr. Wilh. Bode, ganske kort Tid forinden havde fremdraget fra selve Museets Magasin og udhængt i Samlingen med den uforbeholdne Angivelse, at Maleriet var af Leonardo da Vinci. Egentlig en uhørt Dristighed, saa meget mere, som der aldeles mangler originale Dokumenter og litterære Efterretninger om Maleriet, og hele Bestemmelsen er overladt til »Kenderblikket«; og en Dristighed, som Bode da ogsaa har maattet høre meget ilde for. Mig forekommer det ogsaa at være uberettiget og vildledende uden videre at betegne Maleriet, saaledes som vi nu se det, som et Værk af Leonardo. Min Opfattelse udtalte og begrundede jeg i Foraaret 1885 i et Brev til Bode, som han lod trykke i Tillægsbladet til Berliner Museets »Jahrbücher« («der Kunstfreund«). Den gaar ud paa, at Billedets midterste Figur, en op af Graven svævende Kristus, paa ingen Maade kan betragtes som Leonardos Arbejde; hvorimod de to andre Figurer, en Helgen og en Helgeninde forneden, begge knælende, vistnok i alt væsentligt ere af ham: derpaa tyder hele Behandlingen og desuden netop hint ovenfor omtalte særegne Udtryk af dyb Bevidsthed, som de ringere Aander allermindst have kunnet eftergøre. Han har ladet sit Arbejde henstaa ufuldendt, som han jo plejede at gøre, eller rettere kun paabegyndt; og en af hans senere lombardiske Efterfølgere har da gjort en Altertavle ud af det, idet han, som jeg tror, har forandret den oprindelige Tanke ved at indsætte en svævende Kristus paa en Plads, hvor Leonardo snarere har paatænkt en Kristus paa Korset. — Det bør forresten anerkendes, at Galleriet i Berlin i det hele har havt overordentlig Gavn af en Samler og Styrer, der gaar saa rask paa som Bode og hellere udsætter sig for at gøre endog en alvorlig Fejl end at lade en stor Værdi slippe sig ud af Hænde eller ligge unyttet hen.

nardos experimenterende Virksomhed kan være — hine Karikaturer og øvrige Studier i det bestiale —, kan man dog ikke overse, at den kun tager en ringe Plads op i hans Produktion, eller rettere: at den fører en halvt underjordisk og skjult Tilværelse i mere eller mindre flygtige Tegninger. Den Del af hans Produktion, der groede op i Lyset og mest paavirkede hans Samtid, bestaar af Skikkelser, som ikke alene hans Forstand, men ogsaa hans Hjerte krævede at se dem.

Fig. 89. Leonardo: Kvindeportræt. Ambrosiana, Milano.

Udtrykket af Bevidsthed er ikke alene Leonardos Styrke, men ogsaa hans Achilleshæl; thi det kan ikke forenes med sin Modsætning, det naive, hvis Fortryllelse Leonardo virkelig ogsaa savner. Man føler det især, naar man ser ham i Sammenligning med Rafael, Venetianerne eller Correggio. Man kan engang imellem for tydelig mærke Leonardos Reflexion: han kan blive søgt.

Og dog er det mærkværdigt ved dette bevidste Væsen, at det ikke fører mere Tørhed og Gammelklogskab med sig. Det formæler sig paa den forunderligste Maade med den rigeste, varmeste, mest smeltende Følelse, en Følelse endog af raffineret Sødme, og desuden med en tydelig Forkærlighed for den ganske ungdommelige og fine Skikkelse. Herpaa har jeg tidligere paavist Exempler i de Udkast til Francesco Sforzas Monument, i hvilke Leonardo havde forvandlet den gamle Hærfører og Regent til en ung ideal Figur. Betragter man Leonardo som Led i den italienske Kunsts Udvikling, ser man ganske tydelig, hvorledes Bevægelsen i det hele gaar i Retning af det ungdommelig-ideale. Han har skabt de herligste Skikkelser af Oldinge og udviklede Mænd; men i Henseende til Lødighed og Kraft i Karakteristiken af den fuldt udviklede Mandighed byder han næppe mere end Masaccio, Donatello, Mantegna eller Verrocchio (i Statuen af Colleoni). Paa dette Omraade ligger det nye,

som han bragte, langt mere i det rige og vakte dramatiske Liv. Men hans Behandling af det ungdommeliges og kvindeliges bløde og fine Ler gjorde aldeles Epoke for den paafølgende lombardiske Kunst, over hvilken hans Indflydelse fik endnu meget mere at sige end over den florentinske. Forkærligheden for det ungdommelige førtes saa af Correggio ud i en uovergaaelig Yderlighed.

Meget betegnende for Leonardos ungdommelige Skikkelser er Smilet over deres Aasyn. Smilet er paa en Maade noget meget gammelt i Kunsten; men som det viser sig hos ham, er det alligevel noget væsentlig nyt. Det kunde her være et passende Sted til i al Hast at kaste Blikket ud over, hvorledes Smilet var fremtraadt i den ældre Kunsts Historie, hvorledes det til sine Tider bryder frem og til sine Tider atter forsvinder. Det er ligesom at se ud over et Landskab, der vexelvis strejfes af Solens Lys og atter ligger i Skyggen af de forbiilende Skyer.

Fig. 90. Leonardo. Den hellige Familie. Royal Academy. London.

Det stramme og haarde, selvtillidsfulde Smil om de gamle Ægypteres og Assyreres Læber betegner en vis Følelse af Triumf, der bedst egner sig for Despoter, som leve i Troen paa deres egen Uovervindelighed; thi den despotiske Monark var Kunstens øverste Herre og dens Ideal, og i Billedet af ham dannedes ogsaa Billedet af de andre Mennesker. Endnu hos de ældre Grækere finde vi en beslægtet Følelse: enhver husker det det stive, ensformige Smil paa alle Figurerne fra Ægina. Det synes at sige, at hvad enten en Mand falder eller sejrer, saa sømmer det sig for ham at gøre »gode Miner«. Men efter at Grækerne i Gerning og Erkendelse havde vist, hvor svagt det i Virkeligheden stod sig med Orientalernes Selvtillid og Tro paa Lykkens Uforanderlighed, have de sikkert betragtet hin gamle, evige Smilen som en Taabelighed: i hvert Fald antog Aasynet nu den rolige, storladne Alvor, som især imponerer os i Kunsten i Perikles's Tid,

Fidias's Periode. I omtrent et Aarhundrede smiler nu den græske Kunst slet ikke; først en helt ny Kunstnerslægt, opfostret under Filosofers og Digteres intimere Fordybelse i den menneskelige Subjektivitet, drager det atter frem, fint, diskret, ægte menneskeligt, især kvindeligt. Saaledes f. Ex. paa Praxiteles's knidiske Afrodite eller hans Hermes fra Olympia, hvis Hoved — i Forbigaaende sagt — i Henseende til Udtrykket minder lidt om Hoveder af Leonardo da Vinci. Saaledes ogsaa hos Malere som Apelles osv.

Men Oldtidens Kunst er alligevel aldrig meget smilende: hvor man efter Nutidens Forudsætninger skulde vente muntre Miner, træffer man dog for det meste »høje Miner«.

Over de tidligste Billeder af Kristus som den »gode Hyrde« (fra Katakomberne) kan man træffe et mildt og venligt Smil som en Slags Bebuder af en fjern Fremtid i Kunsten; ellers fører den ældre kristelige Kunst, især efter at den var kommet op over Jorden og tjente Kristendommen som Statsreligion, et Aasyn af en næsten skræmmende Alvor. Og saaledes blev det længe ved. Naar man gaar i Forventning om Verdens snarlige Undergang og Dommedags Komme, er man ikke oplagt til at smile. Det kunde være værdt at vide, om der i hele den europæiske Kunst fra Oldtidens Undergang indtil henimod Aar 1200 overhovedet skulde findes noget smilende Aasyn. Men da — altsaa samtidig med den gothiske Bygningsstils tidligste Udvikling — indfinder Smilet sig atter som Udtryk for en vis gennemgaaende Følelse af individuel Frihed og Lykke. Man finder det paa de mellemeuropæiske, især de franske, Kathedralers Statuer: livlig tindrende, venligt og høfligt, ægte fransk, kunde man tidt sige, og egentlig mere verdsligt end religiøst i Udtrykket. Da Kunsten endnu ikke er bleven Herre over de finere, blødere Overgange i Formen, er det dog noget stivt og maskeagtigt. Og fra den Tid af, under den senere Middelalders rigere Katholicisme, ogsaa under den begyndende Realisme i Burgund og Nederlandene, ere de smilende Aasyn ikke helt sjældne. De ere vistnok i det nordligere Europa mere almindelige end i Italien, hvor de vel findes (f. Ex. hos Fiesole, Robbia), men hvor Kunsten dog, lige op til Leonardos Tid, bevarer et meget tilbageholdent Aasyn, undertiden endog et meget strængt.

Til Trods for Smilets lange Forhistorie — som Leonardo selv kun havde saare lidet Begreb om — kan man alligevel have Føje til at kalde ham dets egentlige Opdager. Ingen har opfattet det med en sjælelig Dybde som han, ingen saaledes fortolket dets Hemmeligheder.

Han indfører det, hvor det aldrig før havde hørt hjemme, i Portrættet — naturligvis det ungdommelige og kvindelige. Ligesom han i sine historiske Kompositioner stærkere end sine Forgængere fremhæver det øjeblikkelige Sjæleliv, saaledes giver han endogsaa Portrættet Karakteren af det øjeblikkelige, og det netop ved Smilet; thi det forhøjede sjælelige Liv, som Smilet meddeler Aasynet, er jo ifølge sit Væsen

noget forbigaaende, noget bevægeligt og uroligt: der er ikke noget mere modbydelig falskt end et staaende Smil. Hos Leonardo har det ganske sin sande og flygtige Karakter. Det gjorde ligefrem Epoke i Kunstens, ja man tør maaske tilføje: i Sædernes Historie, det oplod en skjult Skat af menneskelig Fryd og Varme, som flere og flere flokkedes om, som naar der er fundet et Guldleje. Det var først og fremmest den lombardiske Skole, f. Ex. Luini og fremfor alle Correggio, som tilegnede sig Fundet, enhver benyttede det i sin Aand*. Efterhaanden, i det 17de og 18de Aarhundrede, blev det, især i den franske Kunst, vulgariseret og trivialiseret og forfalsket i den utaaleligste Grad; det blev til den billigste Modepynt, som tilsidst intet Portræt kunde undvære. I de store Ludvigers Periode smile endog Konger og Ministre, Generaler og Ærkebisper alle, som om det var unge Piger, der træde ind i en Balsal.

Men i Leonardos Kunst som i ingen andens har Smilet en virkelig mysteriøs Kostbarhed: man føler, at han selv er Skattens Opdager og med Ærefrygt aner, hvad den er værd. Hvorledes har det egentlig forholdt sig med denne kloge Mand, denne fordybede Tænker, der tillige var skøn, stadselig, underholdende som ingen anden? I det, som man kender til hans Biografi, findes der ikke Spor af Kærlighed til nogen Kvinde; og i sin Kunst fremtræder han som en henrykt Elsker, som den, for hvem Kvindesjælen har aabnet sin Knop og for første Gang udsendt den søde Duft af sit Bæger. Den smelter og smeltes, tillokker og tillokkes; men saa staar atter hint dybe og ejendommelige Udtryk af Selvbevidsthed paa Vagt om Helligdommen og værner den mod at blive taget forfængelig, omgiver den med et ubeskrivelig fornemt »Noli me tangere«.

Det var under Livet ved et fyrsteligt Hof, at alt dette først gik op for Leonardo. Og det Hof, som Lodovico il Moro holdt i Milano i Slutningen af det 15de Aarhundrede, har intet godt Ry paa sig, hvad Dyd og Ærbarhed angaar. Men Leonardos Billeder af dets Personligheder giver det alligevel en Oprejsning: om dets Sæder end have været nok saa lidt moralsk regulerede, maa dets Mennesker dog have været uendelig friskere, indholdsrigere, oprindeligere end f. Ex. det Slæng, der omgav Ludvig den femtende i Versailles. Det sete afhænger ingenlunde alene af Øjnene, der se; det vilde forudsætte, at Kunsten var en Slags Hallucination. Selv den genialeste Kunst maa have reale Impulser i Livet, der omgiver den; og den slette og værdiløse Kunst trives kun under slette Omgivelser. Naar Leonardos Billeder fremstille os de kosteligste Juveler af menneskeligt Væsen, saa var det ikke alene, fordi han var en stor Kunstner, men ogsaa, fordi Italien var fuldt af udmærkede, glimrende Mennesker. De havde store Brøst, betragtede som Samfundsmennesker, og Samfundstilstandene vare forfærdelige; men der gik lang Tid, før Tilstandene havde suget Marven ud af Slægten.

* Jeg henviser til mine Artikler om Correggio [her i det følgende].

Leonardo mente imidlertid ikke, at Smilet hørte nødvendig med til et Kvindeportræt; saa vilde det jo have været noget rent konventionelt, der ikke stod i Forhold til Individualiteten. Et af hans Portrætter af Skønhederne i Milano, det dejlige Brystbillede i Louvre-Galleriet, som kaldes *la belle ferronnière*, smiler ikke, men vender sit alvorlige Blik fuldt og stort ud imod Beskueren. Men paa de andre Aasyn af denne Art, som han har tegnet og malet, findes Smilet, forskelligt for hver enkelt Kvindes Personlighed, men som et fælles Vidnesbyrd om Sjælens glade Munterhed, vel ogsaa om en vis Lethed i Omgangstonen, et lille Gran af Ironi, som passer for et Hof: i Sammenligning med Leonardos Portrætter af kvindelige Skønheder se de ældre Kunstneres allesammen saa underlig tvære og provinsielle ud.

Fig. 91. Leonardo: Kvindehoved. Tegning. Uffizierne. Florents.

Det ældste af Leonardos milanesiske Dameportrætter er vistnok Profilbilledet i Ambrosiana i Milano, ganske ungdommeligt, næsten barnlig muntert* (Fig. 89). Saa er der den herlige Rødkridtstegning i Florents af den unge Dame, som lægger Armene over hinanden foran Livet, idet hun bærer sit Hoved saa prægtig paa den knejsende Hals og ser lidt nedad under de sænkede Øjelaag. Hun er ungdomskry og overmodig og har indenfor sin høje, skyfri Pande en ganske høj Forestilling om sin egen Yndes Magt; men hvor klinger ikke Smilet, som kruser hendes Læber, elskværdigt og frydefuldt! Om muligt endnu bedre er Pastelbilledet i Ambrosiana af en ung Kone, et dejligt Ansigt, som vender lige fremad,

* Det er mig umuligt her at tage Hensyn til, at Iwan Lermolieff (Giovanni Morelli), hvis grænseløs vilkaarlige Skalten og Valten med de store italienske Maleres kunstneriske Ejendom jeg allerede har omtalt tidligere, ogsaa har villet frakende Leonardo dette Portræt (og endnu andre). Jeg er desuden underrettet om, at han paa dette Punkt vil blive alvorlig imødegaaet af Specialforskere i norditaliensk Malerkunst.

saaledes at Issens Omrids med den store, fyldige Haarvæxt, der falder opløst ned ad Nakken, gør et ualmindeligt stolt og storladent Indtryk. Hun smiler halvt dulgt og sænker Øjenlaagene, som om hun pludselig havde følt sig ramt af et Blik, der forekom hende at indeholde en altfor umiskendelig Tilstaaelse. Dette Portræt forekommer mig ogsaa at have en særlig Mærkelighed derved, at det mere end noget andet knytter Leonardos ideale Kvindetype, med dens bløde Former, spidst tilløbende Næse og smallæbede Mund, denne Type, som fra Leonardo overførtes paa hele den lombardiske Kunst, til en enkelt virkelig Kvindes Personlighed.

Fig. 92. Leonardo: Mona Lisa. Louvre.

De sænkede Øjenlaag forekomme hyppigere hos Leonardo med en for ham højst karakteristisk Betydning: der kan dølge sig saa megen uudtalt Tanke og tilbageholdt Mening bag dem. Saaledes f. Ex. paa Hovedpersonerne i »Nadveren« (Kristus) og paa Kartonen i London (Maria, Fig. 90). Særlig skal jeg minde om en Række af tre Hoveder fra Leonardos Haand: alle i fremadbøjet Stilling og sete halvt i Profil. Det ene er en yderlig, næsten pinlig, gennemført Kridttegning i Florents med et lidt søgt sentimentalt Smil, men utvivlsomt ægte (Fig. 91). Det andet, ligeledes i Florents, er et let Udkast med Oliefarve, graat i graat, af et jævnere, alvorligere Udtryk. Det sidste endelig, i Galleriet i Parma, meget gennemført graat i graat med Oliefarve, viser tydeligst, at den hele Række betegner Tilnærmelser til en eller anden Figur paa et kirkeligt Maleri. Det er et af Leonardos kostbareste Udtryk, en Sjælens Honningdraabe, lutter Sjæl. Øjenlaagene ere næsten sænkede helt over Blikket, Munden smiler ganske fint og let, glad bevæget og dog med en vis uudtalelig Vemod.

Da Leonardo under et Ophold i Florents i de første Aar af det 16de Aarhundrede malede den skønne florentinske Borgerkone, Mona

Lisa (Fig. 92), sørgede han, som Vasari fortæller, for, at der under Séancen uafladelig var Musik og Sang eller lystige Personer, som holdt Damens Sjæl munter og fjernede det Præg af Kedsomhed og Forstemthed, man saa hyppig ser paa Portrætter. Ingensteds føler man i Virkeligheden som ved dette Portræt, hvorledes Leonardo gik ud paa at fjerne den haarde, kolde Skal, som kan omgive Sjælens Udtryk, for at man kan skue ind i dens glødende, rigt bevægede Dyb. Det hænger nu paa sin Æresplads i Louvre i Nærheden af Mesterværker af Rafael og Tizian, Rembrandt og van Eyck; men det er ikke overdrevent at sige, at alle de andre Hoveder se maskeagtige ud ved Siden af dette, som dog i Tidens Løb er blevet sortere og farveløsere end alle de andre. Dets Udtryk er som spillende Flammer eller som strømmende Vand, rigt, ubestemt, uendelig mangfoldigt som den menneskelige Sjæl selv. Umuligt at sige, hvad det udtrykker. Det er i hvert Fald ikke noget ethisk uomtvisteligt og paalideligt, som Udtrykket i nordiske Portrætter f. Ex. af Memling, Dürer, Holbein. Der er Mildhed, en vis musikalsk klingende Glæde, indsmigrende Sødme, og atter denne ubeskrivelig fornemme, distingverede Holdning eg Bevidsthed: heri staar ethvert Dronningeportræt tilbage for denne Borgerkones. Man har tillige fundet noget lumsk i hendes Udtryk, noget »katteagtigt«, en »Giftblanderske«, i hvert Fald noget uroligt, farligt, hemmelighedsfuldt. Det er et uudgrundeligt Dyb af alle den unge, endnu ikke i nogen enkelt Retning fæstnede Sjæls Muligheder*.

Hertil svarer ogsaa det ejendommelige ved Leonardos maleriske Teknik.

Man maa beundre, siger Vasari, hvorledes Leonardos Geni, i sin Stræben efter at give Genstandene Runding, tragtede efter at opfinde og fremstille en sort Farvetinte, der var sortere end alt, hvad man hidtil havde kendt, og mod hvilken Lysene kunde staa mere lysende endnu. Endelig lykkedes det ham da ogsaa at finde hine fuldkomment mørke Tinter, i hvilke der slet intet Lys er mere, og som bedre egne sig til at gengive Natten end endog det svageste Skær af Dagslyset. Men alt det gjorde han for at give Genstandene Runding og den sidste Fuldendelse.

Der er noget i denne Leonardos Søgen efter det sorte, som man paa en beklagelig Maade mindes om, naar man ser det gamle, nu saa sorte og farveløse Portræt af Mona Lisa. I sin idelige Experimenteren med nye og uprøvede Fremgangsmaader var Leonardo en uforsigtig Tekniker, og det er gaaet ud over hans Billeder, der have græmmet sig sorte derover. Men det er ogsaa hans Søgen efter det sorte, som Portrættet skylder sin Fortrinlighed. Det var jo ikke for det sortes egen Skyld, at han gjorde hine Experimenter, det, som han vilde, var at udvide hele Toneskalaen mellem det højeste Lys og den dybe-

* Med Hensyn til en Afhandling af en anden Forfatter finder jeg det nødvendigt at hævde, at jeg havde udtalt hele Indholdet af ovenstaaende Betragtning af »Mona Lisa« paa Forelæsninger inden 1884.

ste Skygge, han vilde, for at bruge en Lignelse fra Musiken, forøge Klaveret til højre og venstre med nye Tangenter. Det vilde han, som Vasari siger, for Rundingens Skyld, eller maaske endnu nøjagtigere: for de finere og rigere Overganges Skyld. Han rykkede Yderpunkterne ud til Siderne for at have flere Mellembestemmelser at tage til. De skulde tjene ham til at give det fyldigere, finere Udtryk for Sjælens Rigdom. Det var paa denne Maade, han overvandt alt, hvad der var af stivt og maskeagtigt i hans Forgængeres og samtidiges Formgivning.

Det var aldeles overvejende Formen, som interesserede ham. Han modellerede i sine Malerier Formen helt færdig med Lys og Skygge (»Chiaroscuro«, »graat i graat«) endog til den yderste Finhed, før han anbragte Farven paa den. Farven blev altsaa paa en Maade kun en Kolorering med lette, gennemsigtige Lasurer, hvilket baade forklarer, at den har holdt sig saa daarlig i Tidernes Løb, og at den aldeles ikke er benyttet til at karakterisere det egentlig stoflige ved Legemet.

BEMÆRKNINGER OM LEONARDO DA VINCI.

(Brudstykke, c. 1886, trykt 1898).

Leonardos Malerier har man kendt og æret nu i henved 4 Aarhundreder: ikke alene har Kunsthistorien indskrevet dem i sin gyldne Bog; men et enkelt af dem — Nadverbilledet i Milano — er ved Afbildninger og Omtale blevet næsten mere bekendt end noget andet Kunstværk paa Jorden. Man har tillige bestandig vidst, at Maleren kun var den ene Side af denne store Mand, at han tillige har været Billedhugger, Tænker, Forfatter, Virtuos i mange Retninger, og at hans mangfoldige efterladte Manuskripter indeholdt en Fylde af Studier i allehaande Naturgranskning, Æsthetik, Filosofi osv. osv. De største og mest udsøgte offentlige og private Bibliotheker vare stolte af at besidde et eller andet Haandskrift af den Mand, som man har kaldt den genialeste, der nogensinde har levet. Men desværre kendte ingen ret, hvad der stod i dem: man vidste kun saa omtrent, hvorom de handlede, og havde kigget noget i Indholdet. Saaledes spredte de ikke Lys over, hvad Manden var, men omgav snarere hans Navn med en vis mystisk Dunkelhed, et Ry for næsten magisk Alsidighed, som ikke nøjere blev defineret, men var des mere tiltalende for Fantasien.

Hvorfor har man da ikke allerede for lang Tid siden sat sig til at læse dem? Ja, det er lettere sagt end gjort. De findes spredte rundt omkring, ogsaa i private Bibliotheker, som ere vanskelig tilgængelige. Leonardos Manuskripter ere desuden ikke Afhandlinger, der ligge renskrevne til Trykken, men frie og løse Optegnelser uden al systematisk Orden, affattede paa et Italiensk, der nu er gammeldags, og med en Bogstavering, som ingenlunde hører til de regelmæssigste, — fra en Tidsalder, der overhovedet ikke havde nogen reguleret Orthografi. Ydermere vanskeliggøres Læsningen derved, at Leonardo ikke som andre skikkelige Mennesker skrev fra venstre til højre, men som Orientalerne fra højre til venstre. Grunden til denne besynderlige Afvigelse fra det almindelige vides ikke med Sikkerhed. Uden at være paastaaelig vil jeg tillade mig den Gisning, at han, der krævede det yderste i Retning af

Finhed og Præcision i det kunstneriske Arbejde, har villet indføre en Fordeling af Arbejdet mellem sine to Hænder, saaledes at den højre overtog den egentlige kunstneriske Virksomhed og holdtes fri for den vanemæssige, ensformige Bevægelse, som megen Skriven medfører, og som vistnok ikke er tjenlig for Kunsten, — medens den venstre traadte i Litteraturens Tjeneste. Men hvad saa end Grunden har været, er denne Haandskrift meget afskrækkende for Læseren og kræver en ganske speciel Øvelse og Vane. Nutidens Erfaring skal have vist, at man udretter meget mere ved at ofre nogen Tid paa en systematisk Indøvelse i Læsningen af denne Slags Skrift end ved at læse den i et Spejl.

Men disse ydre Vanskeligheder lod sig overvinde; at man saa længe har opsat en alvorlig Læsning af Manuskripterne, kan kun forklares af indre og historiske Grunde.

Leonardos egne samtidige havde tilegnet sig og udbredt noget af hans Theori, særlig det, som handler om Malerkunsten, og som har været kendt siden det 16de Aarhundrede under Navn af *Trattato della pittura*, skønt det egentlig fra Leonardos Haand aldrig synes at have udgjort nogen samlet Afhandling, men kun en Mængde Optegnelser. Men forresten maa det antages, at hans egen Tid ikke var tilstrækkelig i Stand til at forstaa hans videnskabelige Aforismer. Hvorvidt de enkeltvis have udøvet nogen Indflydelse, og da hvor megen, er det nu vistnok umuligt at sige noget om. I hvert Fald kom der snart en Tid, da de ikke længer havde den Interesse, som knytter sig til det aktuelle, idet Videnskaben allerede ad andre Veje var kommet ud over hans Udviklingstrin. Heller ikke havde man før henimod Slutningen af forrige Aarhundrede den Slags tilbageskuende historisk Interesse, som hører til, for at man skal fordybe sig i et overvundet Stade af Videnskabens fremskridende Udvikling. Men i vort Aarhundrede have mange følt sig stærkt dragne mod den store Opgave at læse, udgive og tyde hans Haandskrifter. Jeg erindrer fra min Ungdom, hvorledes en senere overmaade bekendt Litteraturhistoriker og Kritiker* følte sig fristet til at udføre denne Gerning, til hvilken han ogsaa vilde have medbragt en betydelig Energi og Intelligens, og jeg har for nylig set en Udtalelse af en Franskmand, der viser, at det er gaaet mange som ham.

Nu er det endelig gjort. I 1883 udkom: The literary works of Leonardo da Vinci by J. P. Richter. Udgiveren, som forresten er en tysk Lærd, ingen Englænder, giver her et Aftryk af de fleste af Kunstnerens egenhændige Manuskripter.

Som historisk Person, med Hensyn til sin Betydning for Aandslivets Udvikling, kan Leonardo da Vinci selv, maaske fremfor nogen anden fra tidligere eller senere Tid, kaldes alle Muligheders Menneske. Det var hans Higen og Maalet for hans Arbejde at rykke Mulighedernes Grænsepæle længere frem, at udvide Menneskets Evne og Magt i alle

* G. Brandes.

Retninger. Dertil gav hans Tidsalder, frejdig emanciperet fra Middelalderens lyssky Ængstelighed, som den netop var, ham den stærkeste Spore og det højeste Mod. Og tillige var Tiden endnu ikke naaet saa vidt, at Arbejdet paa Kulturens — Billedkunstens, Arkitekturens, Musikens, alskens Kulturvidenskabers og tekniske Kunstners — Omraade havde forgrenet sig i Fag, som hvert for sig kunde kræve en Mands hele Kraft. Nu til Dags er ethvert virkeligt Arbejde i Kulturens Tjeneste et Fagarbejde: hvis en Mand har Evner, som ikke kunne komme hans Fag til Gode, saa fortabe de sig i Dilettantisme og Fantasteri. Fagarbejdet selv er en Indskrænkning, en ensidig Udvikling af Evnerne, der vel kan medføre sin Lyst, forsaavidt Evnerne netop passe for Faget, men altid mere eller mindre vil føles som en Trældom. Livet er i vore Tider indrettet saaledes, at der fra et vist Punkt i Menneskets Liv er Straf for ikke at være ensidig, medens der før dette Vendepunkt i Livet kræves, at man skal være alsidig: derpaa er Nutidens Undervisning grundet.

Og vist er det, at Alsidigheden er noget ungdommeligt saavel i det enkelte Menneskes Liv som i hele Slægtens. Leonardo staar i Menneskeslægtens Udviklingshistorie netop paa Højdepunktet af dette ungdommelige Aldersstade. Han indbefatter i sig ligesom i en glødende Kærne hele Grundkraften i den moderne Kultur: vi se den i hans Arbejde blive til ifølge en indre personlig Tilskyndelse, en Udvidekraft i alle Retninger, en Trang til at gøre Menneskets Magt gældende over Omverdenen. Derfor er for ham i en ganske enestaaende Grad Arbejdet en Lyst og Lysten et Arbejde. Han beundres allerede af Samtiden og den nærmeste Eftertid for sin mageløse Udholdenhed, Flid og Taalmodighed i Arbejdet; men denne Taalmodighed er ikke slavisk eller haandværksagtig: den gennemglimtes paa ethvert Punkt af den inderlige personlige Lyst ved Sagen. Og besynderlig nok førte jo hans Taalmodighed saa sjælden til færdige Resultater; hans fleste Arbejder forblev ufuldendte; der var uden Tvivl en vis Utilbøjelighed hos ham til at fastslaa et Resultat. Vasari anvender træffende paa ham Petrarcas Ord: Du kender mit Væsen, min brændende Længsel efter Kundskab, som er saa stor, at selve Arbejdet forsinkes derved.

Leonardo var en overordentlig skarp og flittig Iagttager af Virkeligheden; men han hørte allermindst til dem, som tage til Takke med det første det bedste, de møde paa Gaden. Flere af hans nærmeste Forgængere i den florentinske Kunst, ikke mindst hans Lærer Verrocchio, havde havt noget hverdagsagtigt, borgerligt, endog spidsborgerligt i deres Opfattelse af Menneskene; i Modsætning til dem gør Leonardo et meget interessantere Udvalg af de Mennesker, han studerer og skildrer. Han yndede det sjældne, det kuriøse, de højeste Potenser i alle Retninger. Han var i aandelig Forstand en Verdensomsejler; han havde en Trang til at lære det menneskelige Væsens yderstliggende Muligheder at kende for at forstaa selve Væsenet.

Al Menneskets Lyst og Smerte, siger han, beror paa Viden og Ikke-Viden, Villen og Ikke-Villen, Kunnen og Ikke-Kunnen. I sin umættelige Higen havde han sikkert oplevet Skuffelse og Fejlgreb, rendt Panden imod det umuliges Væg eller villet Ting, som, selv om han havde opnaaet dem, havde bragt ham Fortrydelse. Men han havde da lært den ene sikre Vej til at gøre virkelige Fremskridt i Evne, indvundet den Overbevisning, at en uryggelig Nødvendighed er Naturens Lov og Moderen til Opfindelser, at intet andet end Erfaring og Forsøg giver virkelig Kundskab, at det ikke er Erfaringen, som fejler, men kun vore egne tomme og taabelige Ønsker, som henrive os til at love os Ting af Erfaringen, som ikke staa i dens Magt, og at Villien derfor skal gaa den gode og rette Vej i sin Stræben efter Evne, efter større Muligheder*.

Men den Resignation, som Livet lærte ham, kuede ingenlunde hans altid ungdommelige Udvidelsestrang og Lyst til at bade sig i alle Muligheder. Man kan se det ikke alene af hans Arbejde, men ogsaa af hans Spøg, af hine Narrestreger (pazzie), som gjorde den beundrede og geniale Mand til en saa fortræffelig Underholdnings- og Selskabsbroder. Som aldrende Mand morer han sig under sit Ophold i Rom med at præparere Blærer og Tarme saa fint, at man kunde holde dem som en lille Pakke i Haanden; ved skjulte Blæsebælge i den anden Stue begynde de saa at udvide sig og pustes efterhaanden saaledes op og fylde Stuen, at de tilstedeværende maatte flygte hen i en Krog; idet Blærerne i Begyndelsen kun optog ringe Plads, men senere udvidede sig saa meget, sammenlignede Leonardo dem aandrigt med Geniet (virtù). Det er altsaa netop Billedet paa Menneskeaandens Udvidekraft. Baade som yngre og som ældre sætter han gerne Folk i Skræk ved — i et Maleri eller i Virkeligheden — at lave sælsomme Uhyrer sammen af forskellige Bestanddele, udstyre Øgler med Vinger og Horn og desl. Det er en Skabertrang, i hvilken der ligger noget af den Trang til at frembringe det med alle Organer og Muligheder udrustede Væsen, som Mefistofeles i Goethes

* Sammenlign hans bekendte, af Lomazzo opbevarede Sonnet: Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia osv. (»Den, som ikke kan, hvad han vil, han maa se til at ville, hvad han kan; thi det er Daarskab at ville det umulige. Den vise Mand er den, som holder sin Villie borte fra det, han ikke kan. Al menneskelig Fryd og Smerte beror paa Viden og Ikke-Viden, Villen og Ikke-Villen, Kunnen og Ikke-Kunnen. Og den eneste, der virkelig kan, er den, der i Følelsen af, hvad han bør, ikke forsøger paa at drage Fornuften ud over dens Tærskel. Ej heller skal et Menneske altid ville det, han kan. Tidt synes noget sødt, der dog vender sig om til besk, og næppe har jeg faaet, hvad jeg vilde, før jeg maatte begræde min egen Villie. Og derfor, kære Læser af disse Linier! hvis du vil være god mod dig selv, saa lad din Villie altid gaa ud paa at kunne det, som du bør!«) — Jævnfør hermed de mærkelige Udtalelser, som endnu foreligge i hans Manuskripter; Richter I., 10—13 (om den simple og store Erfaring, som er den sande Læremester), II, 1149 (Erfaring, Nødvendighed, Fornuft), 1150 (Visdommen er en Datter af Erfaringen), 1151 (om Naturens endnu skjulte, i Erfaringen ikke optagne Aarsager), 1153 (Erfaringens Ufejlbarlighed), 1180 (Menneskenes største Skuffelse ligger i deres egne Meninger) osv.

»Faust« kalder Hr. Mikrokosmus (»des Löwen Muth, des Hirsches Schnelligheit, des Italiäners feurig Blut, des Nordens Daurbarkeit« osv.).

Det er atter Tanken om de menneskelige Muligheder, som kommer frem i den omtalte Sonnet af Leonardo, det eneste bevarede Digt af ham, der i sin Tid havde stort Ry som Improvisator. Men i denne Sonnet, kunstig drejet i Formen som et eneste Ordspil, føler man, at Leonardo, der formodentlig har digtet den i sine ældre Aar, har gjort meget alvorlige Erfaringer om Grænserne for, hvad man kan, at Livet har paabudt ham Resignation og at han nu betragter den evige Kamp for at udvide Mulighederne fra et overlegent Stade ...

STUDIER OVER MICHELANGELO (1875).

I.

I Louvres Museum findes to berømte Marmorstatuer af Michelangelo, de saakaldte »Fanger« (prisonniers).

Den ene af disse Skikkelser (Fig. 93) er en Yngling med glat Ansigt og fyldig bølgende Haar. Hans Legemsformer ere maaske ikke gennemførte med fuldkommen Konsekvens: Benene ere temmelig slanke, fine og flydende i Formen; i Kroppen synes Muskulaturen lidt kraftigere udviklet; i Skuldre og Arme spiller den indre Organisme endog saa energisk og livfuldt paa Overfladen, som om det var en ungdommelig Herkules. Men det ungdommelige er i hvert Fald Skikkelsens fremherskende Træk; ogsaa det ubevidst drømmende, stemningsfulde Sjæleliv, som udtaler sig i Stillingen og Holdningen, passer alene for den unge Alder. Denne Figurs ejendommelige Poesi og Skønhed gør sikkert et stærkt Indtryk paa enhver Betragter, men den er af en saa flydende, bølgende, ubestemt Natur, at det er saare vanskeligt at fastholde den med Ord, tilmed da Motivet er saa frit behandlet, at det slet ikke svarer til noget, man kender af Erfaring fra det virkelige Liv*. Man er fristet til at sige: han staar og sover. Hans Øjne ere lukkede, urolige Drømme sveve om Panden og Ansigtstrækkene; intet Indtryk udvendig fra, kun det indre Følelsesliv bevæger Skikkelsen. Brystet, som er omgivet af et stramt Baand, hæver sig som til et Suk, han strækker sig som en, der hviler paa sit Leje og hvis Drømme ere saa stærke, at han er ved at vaagne. Den venstre Arm er strakt lige i Vejret, men Underarmen bøjer sig tilbage, og Haanden hviler paa Hovedet: derinde tumle jo Drømmebillederne sig. Den højre Haand hviler let paa det sukkende Bryst: derinde strømme jo de skjulte Kilder til den Følelse, den Smerte, som kalder Drømmene til Live. Det ubevidste Følelsesliv faar et forunderlig veltalende Udtryk i det bløde Sving af Figurens Midtlinie og i den Maade, hvorpaa han staar paa sine Ben; nu hviler han paa den højre Fod og sætter den venstre løs og ledig tilbage paa en lille Forhøjning i Grundfladen; men man føler, hvorledes han hvert Øjeblik kan skifte sin Stilling, der er

* Om H. Grimms Opfattelse af Figuren længere fremme.

Fig. 93. Michelangelo: En Fange. Louvre.

saa forskellig som muligt fra alt, hvad man kan kalde fast, bevidst og villet.

Den anden Fange (Fig. 94) er lidt ældre og afgjort mandigere af Udtryk og Form. Medens Plastiken ellers helst vælger sine Typer blandt en forædlet Menneskerace, se vi her en raa og ru Natur, som minder om Arbejdsmanden eller Galejslaven. Han er før og robust, Hovedet stort, Kroppen stor og undersætsig. Huden er stærk og sejg, og da Skikkelsen tillige har lidt Anlæg til Fedme, faa saadanne Partier som f. Ex. det højre, bøjede Fodled, i hvilke man ellers skulde vente et fint, klart og skarpt Formspil, et ejendommeligt Præg af noget uædelt og materielt, idet det svære Stof folder sig sammen ved Bøjningen. Hans Arme ere bagbundne, og Baandene ere snørede saaledes om Bryst og Overarm, at de klemme Kødet ind, hvorved Former og Linier komme ud af deres naturlige, organiske Gang, blive urolige — hæslige, om man vil —, medens paa den anden Side Gengivelsen af Legemets Stoffer faar et højst illuderende Liv. Ingen Søvn eller Drøm mildner denne Fanges Følelse af sin Stilling; han strider mod sine Baand, kaster og vender sig hæftig og utaalmodig i dem, selv om de smerte ham des mere. Ved denne urolige Bevægelse kom-

mer Formen til at spille med den livfuldeste Mangfoldighed i den kraftige, tilbagevredne Skulder; man mærker nok, at Kunstneren med særlig Interesse har syslet med dette Parti. Om der nu end i denne Skikkelse er noget, som kan støde en finere Skønhedssans fra sig, noget uharmonisk — næsten plumpt, maa dog enhver Betragter blive greben af dens dybt følte Udtryk af trodsig Frihedslængsel. Hovedet, som kun er skizzeret, minder lidt om de Barbarkarakterer, som kendes fra den antike Kunst. Det lange, tykke Haar er strøget tilbage fra det brede Ansigt. Halsen drejer sig kraftig, Ansigtet vender opad; Blikket søger op imod den frie Luft med en mørk, men rørende Anklage mod den Magt, der ikke vil unde ham den søde Friheds Aandedrag. Man kommer tilsidst til at elske denne Barbar og faar en dyb Medfølelse med ham.

Begge Figurerne ere ufuldendte; de ere ikke helt krøbne ud af Blokken. De ganske raat bearbejdede Stykker af Marmoret, som man ser i Forbindelse med deres nederste Partier, har det aabenbart været Kunstnerens Hensigt — eller dog hans Ønske — at hugge

Fig. 94. Michelangelo: En Fange. Louvre.

bort. Men den først beskrevne Figur har han ikke engang kunnet befri fra det overflødige Stof uden Fare for, at Marmoret i selve Figuren skulde briste; han har desuden arbejdet sig for langt ned i Plinthen. Den anden Figur har ikke faaet tilstrækkelig Plads i Marmorblokken til sin højre Arm; denne Statue er i det hele den mindst færdige. Forøvrigt finder jo et saadant Forhold Sted ved de fleste af Michelangelos Marmorværker, de frembyde i højere eller ringere Grad Billedet af en Kamp mellem Kunstneren og Stoffet. Man ser den organiske Form ligesom løsne sig ud af det raa Materiale, befriet af Kunstnerhaanden, i nogle Partier fuldendt i den højeste Grad, saa at Marmorets blanke Overflade lyser af Kunstnerens Intelligens og Villie, medens andre Partier kun staa skizzerede. Af de to »Fanger« hører den ungdommeligste dog i det hele til de mest færdige og fuldendte af Michelangelos Statuer.

Vi se i de to »Fanger« i Louvre Rester af et af Michelangelos største kunstneriske Foretagender, Gravmælet over Pave Julius II, som han begyndte at arbejde paa kort efter Pavens Tronbestigelse (1503). Den oprindelige Plan var i Sandhed gigantisk. Efterhaanden reduceredes den dog mere og mere, og efter 40 lange Aars Forløb, i hvilke Foretagendet havde forvoldt Kunstneren alskens bitre Sorger, tilendebragtes Monumentet endelig som den Vægdekoration med den prægtige Mosesfigur som Midtpunkt, der ses i Kirken S. Pietro in vincoli; endnu et af Roms mest storladne Pavemonumenter, skønt kun fattigt og ringe imod det, som det havde været bestemt til. Den oprindelige Plan til Monumentet, den Plan, der atter gav Stødet til Opførelsen af den nye Peterskirke, som blev af en saa skæbnesvanger Betydning for Katholicismen og Pavemagten, kende vi dels af Beskrivelser af Michelangelos samtidige Biografer, Ascanio Condivi og Giorgio Vasari, dels af en kostbar egenhændig Haandtegning af Michelangelo, som nu findes i den store florentinske Samling (Fig. 95). Denne Tegning stemmer i sine Hovedtræk saa godt med Biografernes Beskrivelser, at man har Sikkerhed for, at den virkelig viser os et Udkast til Monumentet; dog har dette Projekt vistnok ikke været det eneste, som Michelangelo har gjort, idet han har overtaget Opgaven. Vor Hensigt er det ikke her at beskrive Planen ligelig i dens Helhed; men kun at fremdrage det, som tjener til Forstaaelse af de to »Fanger« i Louvre, og den Anordning, hvortil de hørte.

Monumentet var fra først af bestemt til at være firsidet og fritstaaende, storladent baade ved sine Forhold og ved sin rige Udsmykning med plastiske Arbejder. Det skulde hæve sig terrasseformet i to Afsæt. Oven paa det øverste skulde to Figurer (ifølge Condivi: to Engle; ifølge Vasari: Himmel og Jord) bære den døde Kirkefyrstes Baare, paa hvilken hans Statue da uden Tvivl skulde ses i hvilende Stilling, medens hans Legeme skulde hvile i Sarkofagen i det aabne Rum i Monumentets Indre. Ovenpaa Hjørnerne af det nederste Afsæt skulde mægtige, tronende Figurer have Plads (Moses, Paulus og de kirkelige Allegorier af det

praktiske og det kontemplative Liv). Statuerne i Louvre have været bestemte til at smykke Sidefladerne af det nederste Afsæt, som derfor især interessere os her. Haandtegningen, som fremstiller den ene af Monumentets smallere Sider, viser den smykket med halvrundt fordybede Nicher; i hver af dem er der anbragt en Gruppe: en vinget Viktoriafigur*,

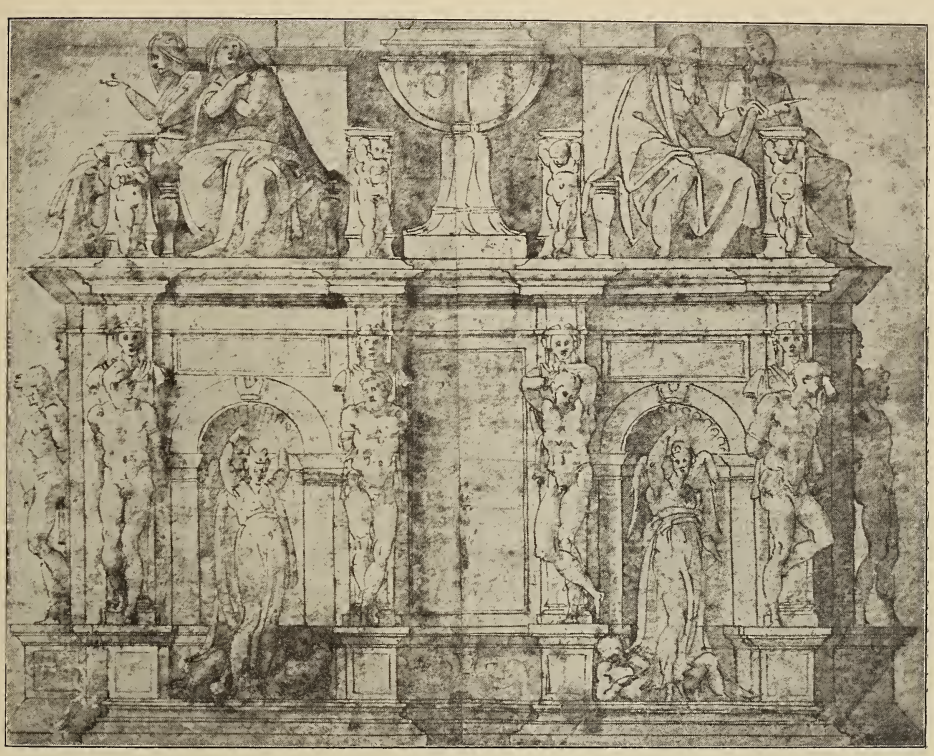

Fig. 95. Michelangelo: Udkast til Julius II's Monument.

som staar over en paa Jorden liggende Mand, medens hun med en af sine Arme eller dem begge peger opad. Paa hver Side af Nicherne har Monumentets lodrette Flade en fremspringende Pilaster, som forneden har en saakaldt attisk Basis af sædvanlig Form. Foroven gaar Pilastren ikke op i noget Kapitæl, som hører til de sædvanlige arkitektoniske Ordener, men (som en antik »Herme« eller »Terminus«) i en Overkrop og et Hoved af en menneskelig Skikkelse med afstumpede Arme;

* Det er højst ualmindeligt, skønt ikke ganske enestaaende, i Michelangelos Kunst at finde vingede Menneskefigurer. Han havde saa liden Respekt for de overleverede Kunstformer og saa megen Interesse for det menneskelige Legemes naturlige Organisme, at han fjernede Vingerne, hvor man ellers altid havde været vant til dem, f. Ex. i Englefigurer.

Skuldrene og Brystet ere dækkede af et Klædebon. Dette Stykke Menneskefigur har aabenbart været bestemt til at udføres som temmelig lavt Relief. Foran enhver saadan Pilaster staar paa en fra Monumentets Fodstykke fremspringende Sokkel en nøgen mandlig Figur, udført som fri og rund Statue, men med bundne Arme og altsaa fremstillet som Fange. Det er til denne Række af Figurer, at Statuerne i Louvre have hørt.

Om den indre Betydning af den hele Anordning, ogsaa af »Fangernes« Figurer, give Biograferne Efterretninger, som naturligvis ere af største Vigtighed for Kunsthistorien, men som hidtil ved en mangelfuld Benyttelse af Kilderne have ledet til en fejlagtig Opfattelse endog af Figurernes rent plastiske Væsen. Det viser sig her, hvad der vistnok ogsaa gælder i mange andre Tilfælde, at man ikke bør overse, hvad Vasari meddeler i den første Udgave (1550) af sit store biografiske Værk, saa ufuldkommen som denne Udgave end er, især med Hensyn til Michelangelos Biografi.

Efter at Vasari har meddelt, hvorledes Pave Julius og Michelangelo i Forening havde aftalt at tilvejebringe et Værk til Minde om Paven og til Vidnesbyrd om Michelangelos Geni (*virtù*), »et Værk, som i Skønhed, Stolthed (*superbia*) og Opfindelse skulde overgaa ethvert antikt Kejsergravmæle«; efter at han dernæst har omtalt en af Michelangelo udført Model, fortsætter han saaledes: »Imidlertid begyndte han at udføre nogle nøgne Viktoriafigurer (*sic*), som have Fanger under sig, og en utallig Mængde Provinser bundne til Marmor-Termini, der tjente dem til Støtte; og en Del af dem skizzerede han, idet han fremstillede Fangerne i forskellige Stillinger, bundne til hine; af dem findes der endnu i hans Hus i Rom fire Fanger saa godt som fuldførte« *.

Condivi, som udgav sin Levnedsbeskrivelse tre Aar efter Vasari, omtaler den samme Sag saaledes: »Rundt omkring paa det ydre var der Nicher, i hvilke Statuer havde Plads, og i Mellemrummene mellem Nicherne Termini, til hvilke der paa fremspringende Fodstykker (Terninger), som hævede sig over Jorden, var bundet andre Statuer som Fanger, der forestillede de frie Kunster, og ligeledes Malerkunst, Billedhuggerkunst og Bygningskunst, enhver med sine Kendetegn, saa at den lettelig kunde kendes som det, den var; idet han ved disse Statuer gav til Kende, at tilligemed Pave Julius vare alle Dyder (ɔ: aandelige Fortrin) Dødens Fanger, saasom de aldrig mere kunde finde nogen, af hvem de kunde blive saaledes yndede og opelskede som af ham«.

Det er noksom bekendt, hvor stærkt Vasari i den anden og fuldstændig omarbejdede Udgave af sit Værk (1568) har benyttet sig af Condivis Biografi. Hans Ord lyde her saaledes **: »Rundt omkring paa

* *La terza e ultima parte delle vite degli architettori, pittori e scultori di* Giorgio Vasari *Aretino, In Firenze* MDL, S. 960.

** Giorgio Vasari, *Le vite etc. vol. XII, Firenze (le Monnier), 1853,* S. 181.

det ydre havde Monumentet en Række Nicher, i hvis Mellemrum der var anbragt Termini med Klædebon paa Overkroppen, hvilke med deres Hoveder bare den første Gesims, og enhver Terminus havde en nøgen Fange bunden til sig i en sælsom og besynderlig Stilling, idet Fangen hvilede med Fødderne paa et Fremspring paa Monumentets Fodstykke. Disse Fanger vare alle de Provinser, som denne Pave havde underkastet sig og bragt til Lydighed imod den apostoliske Kirke, og forskellige andre Statuer, der ligeledes vare bundne, vare alle Dyderne og de sindrige Kunster, der viste sig som Døden underkastede, ikke mindre end den Pave var det, der satte dem i en saa ærefuld Virksomhed«.

Denne Vasaris sidste Beretning, ifølge hvilken nogle af Fangerne skulde forestille Provinser, andre de frie Kunster, slaar man sig i vore Dage for det meste til Ro med, idet man egentlig opgiver Forstaaelsen. Rigtignok henkaster H. Grimm* — uden mindste Motivering — følgende Forklaring: »Statuerne i Nicherne ere Sejrsguddomme med de overvundne Stæder under deres Fødder, de nøgne Ynglinge betyde Kunster og Videnskaber, som udaande deres Liv tilligemed Paven«. Men det har ingensomhelst Hjemmel at fordele Rollerne paa denne Maade. Saavel hos Vasari (se første Udgave) som hos Condivi gælde de fremsatte Fortolkninger udtrykkelig de til Termini bundne Figurer, og intet andet. Grimm har ikke lagt Mærke til, hvorledes den dobbelte Forklaring i Vasaris anden Udgave er bleven til, hvilket dog er ganske klart. Vasari har optaget Condivis Angivelse, at Fangerne vare Allegorier af de frie Kunster, og har slaaet den sammen med sin egen tidligere, at de vare »Provinser«. Denne Anstødssten for en rigtig Forstaaelse bør uden videre fjernes. Det skulde da ogsaa være altfor besynderligt, om saa ganske forskellige Forestillinger som undertvungne Provinser og humane Kunster paa et og samme Værk skulde være fremstillede paa en og samme Maade. Tilbage staa da to forskellige Forklaringer, ikke som et Baade-Og, men som et Enten-Eller. Hvem har nu Ret: Vasari med sine »Provincie«, eller Condivi med sine »frie Kunster«?

Hvad er Meningen her med »Provinser«? I sin første Udgave bruger Vasari Udtrykket: »*infinite provincie legate*« næsten som en *terminus technicus* uden videre Forklaring om, at det skulde være saadanne Provinser, som Paven havde underkastet sig; denne Tilføjelse findes først i anden Udgave. Den tilføjede Forklaring synes paa den ene Side rimelig nok; thi hvilke andre Provinser skulde der vel kunne tænkes paa? Og paa den anden Side faar den dog Læserne til at studse. Hvad vilde vi f. Ex. i vore Dage sige, hvis vi saa et Monument, oprejst til Ære for Kejser Wilhelms I's Regering, smykket med allegoriske Figurer af Slesvig, Holsten, Hannover, Elsass, Lothringen osv., fremstillede som lænkede Slaver, der sukkede efter deres Frihed? Vi vilde finde Tanken fuldstændig

* *Leben Michelangelos,* Hannover 1868, I, 236.

uværdig for vor Tid og dens Humanitetsbegreb; vi vilde med Kummer spørge os selv, om Menneskeslægten da ikke var skredet fremad siden Oldtidens Despotiers Dage; vi vilde mene, at Kunstneren havde lovprist sin Hersker paa en ubegribelig taktløs Maade. Nu kunne vi vel ikke uden videre overføre vor Tids Tænkemaade paa Pave Julius II's; men vi kunne dog heller ikke glemme, at Paven baade var Italiener og Kirkefyrste, at han maatte betragte de Stæder og Folk, han undertvang (Perugia, Bologna, Mirandula osv.), som sine Landsmænd og som Kirkens vildfarne Børn*. Lad end det Hykleri, som bringer en Erobrer til at betragte sine Erobringer som højere Velgerninger mod de undertvungne Folk, være en væsentlig moderne Opfindelse, saa er der dog derfra et stort Spring til det despotiske »*væ victis*«, til en raa Hoveren over de underkuede, som kan finde Behag i at se dem fremstillede i Lænker til Triumfatorens Ære. En saadan Fremstillingsmaade vilde stride altfor ligefrem mod selve Pavedømmets Grundtanke. Den maa desuden her vække saa meget større Forundring, som Paven, dengang Michelangelo projekterede Monumentet, endnu ikke var optraadt som Erobrer.

Og dog ligger der vistnok noget ganske rigtigt til Grund for Vasaris Forklaring.

At anbringe fritstaaende Statuer foran Pilastre er et Motiv, hvorpaa den — senere — antike Kunst frembyder enkelte Exempler. Det prægtigste Exempel fra Rom selv er vel Constantins Triumfbue, hvis øverste Parti (Attika) er afdelt paa en noget lignende Maade som Sidefladerne af det projekterede Monument over Julius II, med Pilastre, foran hvilke der staar Statuer af fangne Dacere af den bekendte Type: barbariske Mænd med de korslagte Hænder bundne foran Underlivet, fuldt beklædte, ogsaa med Buxer og Sko; med det lange, svære Haar faldende ned over Nakken og over Panden**. Disse Statuer hidrøre ligesom andre af Constantinsbuens Skulpturer fra den i Oldtiden nedrevne Triumfbue for Trajan, Dacernes Overvinder. De ere udførte af farvet Marmor (Paonazetto); Hænder og Ansigter ere tilsatte af hvidt Marmor. Vi nordiske Barbarer, som i det 19de Aarhundrede drage til Rom for at glædes ved Sydens Skønhed, fornemme vist hyppig en Stræng i vort Indre klinge af en vis Slægtskabsfølelse og Hjemve ved at se disse nordiske Barbarer fra den antike Tid med deres mørke Miner, deres taalmodige, med dog trodsige Udtryk af Sorg over den tabte Frihed.

* En mild Opfattelse af vort Aarhundredes humane Pavedømme og dets Forhold til sine Provinser har Thorvaldsen givet i sit skønne Relief til Kardinal Consalvis Monument: Kardinalen, som fremstiller de for Kirkestaten generhvervede Stæder (personificerede som knælende kvindelige Figurer) for Pave Pius VII.

** Yderligere Oplysninger om disse Figurer og deres mærkelige Skæbne paa Michelangelos egen Tid, men længe efter at han projekterede Pavemonumentet, giver Niebuhr i »*Beschreibung der Stadt Rom*« III. I. 316. Afbildning af Constantinsbuen, hvis dekorative Motiver i det hele fortjene at efterses med Hensyn paa Michelangelo, der har hentet flere Ideer fra den, findes i Canina, *Edifizj di Roma antica*, Vol. IV, tav. CCXLVIII.

Man finder nu undertiden den Slags Figurer, som hidrøre fra Triumfmonumenterne, i de dejlige Villahaver mellem Lavrbær- og Orangetræer, men de se saa uforbederlig utaknemlige ud for al den Skønhed, der omgiver dem.

Jeg antager, at det er Motivet fra Constantinsbuen: den Maade, hvorpaa Antiken der har hædret den romerske Imperators Triumfer over de undertvungne Provinser, som er benyttet af Michelangelo og har givet Foranledningen til Fangebaandene om Statuerne i Louvre, maaske ogsaa til den ene af Figurernes ovenfor fremhævede barbaragtige Karakter, og at dette er Betydningen af Vasaris Forklaring. Det er muligt, at Vasari, der havde et meget omfattende Kendskab til Italiens Kunst, langt mere omfattende end Condivi, af sig selv har kombineret Michelangelos Motiv med det antike; men Kombinationen har uden Tvivl sin reelle Grund. I sin første Udgave sammenstiller han, som ovenfor anført, ogsaa Michelangelos Projekt med de antike Kejsermonumenter. Om vi end ingen Efterretning havde derom, viser Projektet selv uomtvistelig, at det baade har været Pavens og Kunstnerens Tanke, at der nu skulde »slaas stort paa« som aldrig før. Det stemmer ogsaa fuldkommen med Tidsalderens Tænkemaade og dens Konsekvenser at benytte Formerne fra Oldtidens Herskermonumenter til et Pavemonument. Det stemmer ikke mindre med Renæssancens Aand, at de antike Motiver ingenlunde benyttedes i Kraft af en stræng videnskabelig Forstaaelse af deres egentlige antike Betydning, men saa at sige med en lykkelig Letsindighed. Af Michelangelos og Julius II's fælles Raadslagninger er der kommet et vidunderlig storartet, men tillige i alle Henseender højst fremfusende Resultat ud; naar man har noget Kendskab til disse to Mænds Karakter, kan det ikke forundre. At de bundne Provinser, overførte paa Pavemonumentet, vilde betyde et Skryderi og en Raahed, maa her ikke tages saa strængt, saa meget mindre som den allegorisk-politiske Betydning af Figurerne sikkert slet ikke har været det, der laa Kunstneren paa Hjerte. Det er den prægtige, rent dekorative Anordning i det antike Værk, som har imponeret ham. Man kan tillige antage, at de romerske Barbarfigurer, i hvilke der udtaler sig et for Antiken ualmindeligt, stærkt bevæget indre Liv, en trodsig Melankoli, en tilbagetrængt subjektiv Følelse, have hørt til de Skulpturværker, som have maattet gribe og tiltale Michelangelo stærkest, tilmed da der jo dengang kun var saa faa Antiker at se paa.

Men han har alligevel forholdt sig fuldkommen frit til det oprindelige Forbillede. Han, der altid mest interesserede sig for den nøgne Form, har klædt sine Fanger af. Det ensformige i de antike Figurers Stilling har han heller ikke kunnet bruge; han har villet have en ny Stilling for hver Figur og derfor ogsaa anbragt Fangebaandene anderledes end Antiken.

Hvilken fristende Udsigt har ikke Tanken om en saa anselig Række Statuer aabnet for den store Billedhugger, der dengang stod i sin fuldeste

Ungdomskraft, og som altid fandt sit højeste Liv og sin bedste Glæde i at udhugge nøgne mandlige Figurer med sin Mejsel! Det synes da ogsaa at være den Del af Monumentets Skulpturer, som han først har givet sig i Kast med.

Vi tage derfor Vasaris Forklaring (»*provincie*«) til Indtægt, dog kun forsaavidt den antyder de Michelangeloske Motivers Oprindelse og Anledningen til, at Figurerne ere fremstillede som Fanger. Det egentlige Liv i Figurerne vedkommer derimod slet ikke denne allegoriske Betydning, men maa — ligesom alle Michelangelos Værker fra hans modne Aar — først og fremmest føres tilbage til Kunstnerens egen Subjektivitet, forstaas ud fra den. Det vilde være en ganske frugtesløs Gerning, om man vilde forsøge paa at opfatte den ene af Figurerne som Perugia, den anden som Bologna o. s. v.

Er Vasaris Forklaring ved første Øjekast forbavsende, saa er Condivis, at Statuerne forestille de frie Kunster, Maleri, Skulptur, Arkitektur o. desl. det ikke mindre. Condivis Bemærkning, at enhver af Kunsterne var fremstillet med sine karakteriserende Kendetegn, finder ingen Bekræftelse, hverken paa den florentinske Haandtegning eller paa Figurerne i Louvre*. Selv om det nu er muligt, at Michelangelo har paatænkt at anbringe Attributerne f. Ex. paa hver enkelt Figurs Fodstykke, blive disse fangne mandlige Figurer alligevel uforstaaelige som Allegorier paa humane Kunster og Videnskaber. Efter Traditionen fremstilledes slige Begreber altid gennem kvindelige Skikkelser, forsaavidt man ikke repræsenterede dem ved en eller anden af Fortidens store Kunstnere eller Videnskabsdyrkere; men derpaa kunne vi jo her allermindst tænke. Man vil indrømme Michelangelo Ret til at lade være at følge Traditionen, men at udtrykke sig træffende og tydeligt, det maa enhver Kunstner gøre for sin egen Skyld, hvad enten han hedder Michelangelo eller ikke, og allermest, naar han ikke følger nogen Tradition. Men hvilken spidsfindig, tvungen og besynderlig Tanke er det ikke, at Kunsterne fremstilles som Fanger for dermed at tilkendegive, at de nu tilligemed Pave Julius vare Dødens Fanger? Pave Julius er jo ikke selv fremstillet som Fange. Hvilken Betragter skulde vel af sig selv kunne finde denne Nøgle til Gaaden?

Imidlertid ere vi ikke berettigede til rent ud at forkaste Condivis Angivelse, allerede af den Grund, at den, ligesom meget andet hos Condivi, fremtræder som en Rettelse af Vasaris Meddelelser i den første Ud-

* Hvorledes det i denne Henseende forholder sig med fire andre (langt mindre fuldendte) Figurer af »Fanger«, som ligeledes henhøre til Pavemonumentet, og som nu findes i Grotta del Buontalenti i Boboli Haven ved Florents, erindrer jeg ikke, og har ingen Midler til at opfriske min Hukommelse. Vasari beretter i sin sidste Udgave, at Michelangelo »fuldendte« to Fanger, hvilke han senere forærede til Roberto Strozzi, i hvis Hus han havde ligget syg (senere kom de til Kong Frants I i Frankrig: det er dem, som nu ere i Louvre); desuden paabegyndte han i Rom otte Statuer og i Florents fem. Vasari (ed. le Monnier XII, 182).

gave, og en Rettelse, som vel endog kan være inspireret af Michelangelo selv. Vi mangle heller ikke enhver historisk Traad til at kunne forstaa Anledningen til denne Forklaring. Allegorier af Videnskaber og Kunster ere i og for sig ikke uforstaaelige Smykker paa et Pavemonument fra Humanismens Tidsalder, endskønt de i Virkeligheden ere ualmindelige. Her maa det navnlig fremhæves, at der 1493, kun omtrent 10 Aar førend Michelangelo gjorde Udkastet til sit store Monument, var udført et andet Pavemonument, nemlig over den lærde Pave Sixtus IV (af Familien Rovere); og at Bestillingen ogsaa til dette Værk var gjort af Julius den anden, som dengang var Kardinal (Giuliano della Rovere) og var en Nevø af Pave Sixtus. Dette Monument (af Bronce) findes den Dag idag i Peterskirken, i Capella del Sacramento, og er udført af den navnkundige Florentiner Antonio del Pollajuolo. Foroven hviler Paven paa sin Baare; i Relieffer paa Siderne ser man kvindelige Figurer, som baade ved Indskrifter, Attributer og Sysler ere betegnede som Theologi, Filosofi, Arithmetik, Astrologi, Dialektik, Rhetorik, Perspektiv, Musik og Geometri*.

Man befinder sig her ligeoverfor en Gaade, som kun kan løses ved Gætning. Jeg vover at antage, at Forklaringen hos Condivi er givet (rimeligvis af Michelangelo selv) bagefter, at den ikke har været den fra først af ledende Tanke. Den er altfor kunstig opsøgt til at kunne gælde derfor. Anledningen til, at en saadan Tanke kunde underskydes af Kunstneren, kan let tænkes fremkommet, nemlig i samme Øjeblik, som man blev sig det stødende bevidst, der var i at fremstille de af Pavestolen underkuede — eller maaske rettere: beherskede — Provinser som bundne Fanger. Hvornaar dette Øjeblik er indtraadt, vide vi ikke, og Biograferne have sikkert heller ikke vidst det; derimod er det slet ikke utænkeligt, at Michelangelo kan have faaet at høre noget derom, endog paa en Maade, der ikke har været ham til Behag. Der er dunkle Punkter i dette Foretagendes Historie; især er det paafaldende, at Pave Julius, netop dengang han vendte sejrrig tilbage fra sit Erobringstog mod Bologna, ikke tænkte paa at genoptage det, endskønt der allerede var gjort saa meget for det, men tvang Michelangelo ind paa et helt nyt Arbejde, som han kun med den største Uvillie gik til, nemlig Udsmykningen af det Sixtinske Kapels Loft. At Kunstneren — *par dépit* — har givet hine Figurer en ny Udlægning, er saa meget mindre utænkeligt, som overhovedet Udlægningen, den allegoriske Betydning, som vi allerede have paapeget, sikkert slet ikke har været det for ham selv væsentlige ved Sagen. Jo mere Figurernes Rolle paa Monumentet fra hans Side har været ment som den rent dekorative, des lettere faldt det ogsaa at underlægge dem en ny Betydning, selv om den vedkom den oprindelige saa lidet, som »frie Kunster« vedkomme »overvundne Pro-

* *Beschreibung der Stadt Rom*, II, I, 186. F. Gregorovius, *Die Grabmäler der Römischen Päpste,* Leipzig 1857. Afbildning i Pistolesi: *Il Vaticano, Tome* I, Tav. XVIII.

vinser«. Det oprindelige Udgangspunkt har været for hedensk, for inhumant; Kunstneren har da holdt en Tanke af mere human Natur, som desuden havde et bestemt i Traditionen givet Støttepunkt frem for sit Værk som et Skjold*. Det vilde ikke være det eneste Spor, som vi kendte fra Michelangelos Side, af en vis Spidsfindighed, hvor det gjaldt om at værne sine Værker mod Kritik. Mod hans dejlige Ungdomsværk, Gruppen af Madonna med Sønnens afsjælede Legeme i Skødet, havde Kritiken at indvende, at Moderen var fremstillet meget for ung i Forhold til Sønnen. Michelangelo svarede med en højst sindrig theologisk Betragtning: De kyske Kvinder bevarede deres Legemer friske og unge; ved Madonnas ungdommelige Udseende havde Gud villet bevise hendes ubesmittede Renhed, hvorimod det netop ved Sønnen skulde fremhæves, at hans Legeme delte de rent menneskelige Vilkaar. Denne Udtalelse har man fra den gamle Kunstner; men det er dog et meget stort Spørgsmaal, om Betragtningen har været det virkelige Motiv for den unge Kunstner, da hans udførte Arbejdet, eller om han ikke dengang ganske naivt har været behersket af den rent kunstneriske Forkærlighed for den ungdommelige Form.

Hvorledes vi opfatte Figurerne af de to Fanger, have vi forsøgt at skildre i Begyndelsen af denne Afhandling, naturligvis med Indrømmelse af, at Kunstværker som disse, hvis Ejendommelighed paa den ene Side bestaar i den fyldige, halv ubevidst poetiske Stemning, paa den anden Side i den plastiske Gennemførelse af den rent legemlige Form, frembyde særlige Vanskeligheder for en Skildring med Ord. Hvor Ordet er bestemt, er Kunstværket ubestemt, og hvor Kunstværket er bestemt, dér er Ordet ubestemt. Deraf følger imidlertid ikke, at disse Statuer kunne opfattes paa enhversomhelst Maade, eller at der kan siges om dem, hvad det skal være. I Henhold til vor Udvikling af Biografernes Forklaringer maa vi nedlægge bestemt Indsigelse imod det, som H. Grimm** faar ud af de to Figurer, navnlig den ene, den ungdommeligere, som han omtaler nærmere, og som han efter »sin personlige Følelse« kalder det mest ophøjede Billedhuggerværk, som han kender. Denne personlige Følelse kan være meget berettiget, men uheldigt er det da, at han lægger noget ind i Figuren, som aldrig har været der. Grimm kalder Figuren »en døende Yngling«. Det er aabenbart, at Forfatteren slet ikke har underkastet de forskellige Fortolkninger en gennemgribende kritisk Prøvelse, hvortil de dog i høj Grad opfordre; Vasaris senere dobbelte

* Julius II's Gravmæle blev gennem mange Forandringer bestandig mere kristeligt og kirkeligt; den oprindelige Plan har været Kulminationen af, hvad den humanistiske Pavemagt har vovet i ukirkelig Retning.

** Hermann Grimm, *Leben Michelangelos,* Hannover 1868, II, S. 97 fl. — Grimms falske Opfattelse er, ad Autoritetens Vej, optaget i et ellers interessant Foredrag af Anatomen W. Henke: *Die Menschen des Michelangelo in Vergleich mit der Antike*, Rostock 1871 (S. 23), og maaske flere Steder.

Forklaring har ledet ham paa Vildspor og givet ham et falsk Synspunkt for Opfattelsen. Navnlig have de fra Condivi laante Ord om, at Michelangelo ved »Fangernes« Figurer har tilkendegivet, at tilligemed Pave Julius alle »Dyder« vare Dødens Fanger, hos Grimm medført en Forestilling om Døden i denne Ynglingefigur. Strængt forstaaet vilde Udtrykket »Dødens Fanger« dog snarere betegne, at disse Skikkelser vare døde, end at de vare døende. Dog derom kan der disputeres; derimod synes det klart, at skal en af disse »virtù« fremstilles som døende, fordi han er Dødens Fange, saa kunne ikke alle de andre, der lige saa meget skulle være Dødens Fanger, fremstilles som lyslevende. De paa Haandtegningen i Florents skizzerede Figurer tillade paa ingen Maade at tænke paa døende Mennesker. Ligesaa lidt den anden af de to Fanger i Louvre. Grimm er aabenbart i Forlegenhed med denne anden Figur. I Indholdsfortegnelsen over sit 9de Kapitel (II, 85) nævner han begge Statuerne i Louvre som »die sterbenden Jünglinge«, men da Betragtningen af den anden aldeles umuligt kan føres videre fra dette Udgangspunkt, omtales den ikke nærmere.

Men hvorledes gennemfører han da Betragtningen af den ungdommeligste af Figurerne som døende? — Han ser i Figuren »Forklarelsen af den højeste og sidste menneskelige Kamp i en netop opblomstrende mandlig Skikkelse; det yderste Moment imellem Liv og Udødelighed; dette Gys paa en Gang af Afsked og Ankomst, denne Sammensynken [?] af kraftige, ungdommelige Lemmer, der som et pragtfuldt, men tomt [?] Panser ligesom stødes bort af den sig opadsvingende Sjæl, og som alligevel, idet de miste deres Indhold, saa fuldkomment synes endnu at omhylle det [en besynderlig Modsigelse!]. Ynglingen er fængslet til Søjlen med et over Brystet under Skuldrene nedløbende Baand; hans Kræfter svinde just bort [falsk!], han hænger næsten i det [falsk og hæsligt!]; den ene Skulder tvinges i Vejret [falsk!], til hvilken det bagover synkende Hoved bøjer sig mod Siden. Haanden af denne Arm er lagt paa Brystet, den anden er med bøjet Albue løftet om bag Hovedet i samme Stilling, som naar man i Søvne gør Armen til en Hovedpude [rigtig!], og er saaledes lænket fast ved Haandleddet; Knæene ere trængte tæt sammen og have ingen Sikkerhed mere; ingen Muskel er spændt; alt vender tilbage til den Ro, som betyder Døden.« — Som lyrisk Hjerteudgydelse kunne disse Ord være ligesaa berettigede som mange andre, og de mangle ikke Antydninger af poetisk Begavelse hos Forfatteren, der jo ogsaa er en anset Digter. Men som Skildring af Michelangelos Figur lide de af den Tvang, Uklarhed og aabenbare Urigtighed, som medføres af et falsk Udgangspunkt for Betragtningen. Hvad Grimm ser i Figuren, er ham ikke indgivet af denne selv. Døden som naturligt Fænomen er ligt med den yderste Grad af Sygdom; derom er der jo her aldeles ikke Tale. Nu vel, en Kunstner af Michelangelos Art kunde maaske vel tænkes at trænge dette Moment af den fysiske Lidelse tilbage i sin Fremstilling

og alligevel skildre os »det yderste Moment mellem Livet og Udødeligheden«. Det har han paa en Maade ogsaa gjort, forsaavidt han har skildret os Grænsen mellem det drømmende, ubevidste Sjæleliv og det frie, vaagne, selvbevidste Aandsliv. Men denne Kamp, dette »Gys«, denne vibrerende Længsel fra det ubevidste til det bevidste, fra det vegetative til det aandelige, fra det timelige til det evige, foregaar hver Dag i vort Liv, foregaar paa hundrede forskellige Maader, uden at der derfor er Tale om Dødsøjeblikket; alt, hvad der i Grimms Udvikling urgerer dette, er fejlagtig set*.

To Partier af Monumentets nederste Afsnit vilde egentlig udkræve lidt nærmere Omtale, forinden vi fortsætte Betragtningen. Først Grupperne i Nicherne: dernæst de »Termini«, til hvilke Fangerne ere bundne. Men da der med Hensyn paa disse Punkter er enkelte Oplysninger at indhente og enkelte Ting at efterse i Italien selv, navnlig i Florents, opsætter jeg Behandlingen af dem til Slutningen af Afhandlingen eller til en anden Lejlighed.

II.

Vi have ovenfor udviklet, hvilke Vanskeligheder der frembød sig for at forstaa Betydningen af Michelangelos to »Fanger«. Det er meget karakteristisk for Michelangelos Kunst, at der paa bestemte Punkter af den rejser sig slige Vanskeligheder. Sagen er nemlig den, at det, som man overfor den meste anden Kunst, Antiken eller Rafaels eller den ældre italienske, med Rette kan kalde en Figurs Betydning, i Michelangelos Kunst kun paa en meget betinget Maade overhovedet har nogen Betydning.

Ellers har i Kunsten enhver Figur sit Navn. Det kan være et nomen proprium; det kan ogsaa være et nomen appellativum. Hovedpersonerne have Egennavne; Bipersoner og Chorus have Artsnavne. I den antike Kunst hedder en Figur Hermes, en anden Apollon, en tredje Demosthenes, en fjerde Alexander. Parthenonsfrisens Figurer have dog for det meste ingen Egennavne; men det er dog ikke Mennesker ganske i Almindelighed; det er atheniensiske Jomfruer eller Riddere o. s. v.; paa en bacchisk Fremstilling fremtræde Satyrer, der, uagtet de heller ikke have Egennavne, dog udgøre en bestemt mythologisk Slægt. Det er vel sandt, at disse Figurers Interesse for os, den langt senere Slægt, tager sit Udgangspunkt derfra, at de alle ere Menneskefigurer: kun forsaavidt føle vi os i Slægt med dem og forstaa dem. Men deres særlige historiske

* Et yderligere Vidnesbyrd om, at det virkelig er Condivis Forklaring, som har forført Grimm, haves i de Ord, hvormed han slutter sin Betragtning af »den døende Yngling«: »Den er ikke bleven et Symbol alene: efter Julius II's Død døde Kunsterne hen«. Det skulde altsaa Michelangelo profetisk have anet lige fra Julius II's Tronbestigelse af!

Betydning er derfor ikke ligegyldig, tværtimod: Kunstneren har havt det Formaal at udtale en bestemt, en konkret historisk Virkelighed, eller et historisk Ideal. Det samme er Tilfældet i den gamle italienske Kunst med dens Fremstillinger af Bibelen eller Legenden. Ogsaa de allegoriske Opgaver, Dyder og Laster, Kunster og Videnskaber, ere objektivt givne historiske Ideer. Men alt som Middelalderens Kunst udviklede sig og mere og mere fyldestgjorde Trangen til at se de historiske Begivenheder eller Ideer i menneskeligt Kød og Blod, udviklede sig med det samme Sansen for den menneskelige Natur selv med dens Kød og Blod; den udviklede sig endog til en Naturbegejstring, der stod i Modsætning til det oprindelige Indhold af Fremstillingerne. Denne Enthusiasme for Naturstudiet, som hos Grækerne kunde gaa Haand i Haand med deres Religion, og som nogle Italienere, navnlig Rafael, paa en vidunderlig genial Maade forstod at formæle med den katholske Religions Ideer, kom hos andre af Italienerne, navnlig hos Michelangelo, til at gaa paa egen Haand og tog et overmægtigt, selvstændigt Sving. Saaledes frembrød i den italienske Kunst en Interesse for Menneskeskikkelsen i Almindelighed, som Natur- eller Skabelsesprodukt. Vi træffe her Menneskeskikkelsen saa at sige uden Navn, uden indskrænkende konkret, historisk Bestemmelse. Den egentlige og hovedsagelige Genstand for Kunsten bliver da selve det fysiske Menneske; eller rettere: — da Menneskelegemet jo ikke her er fremstillet for sig som det døde Kadaver, men tværtimod gennemstrømmet af det mægtigste vitale Liv: det metafysiske Menneske. Det Resultat, som heraf kommer ud, er af rent abstrakt Art. Det er ikke Mennesket, som det nu eller paa noget givet Tidspunkt i Historien har været, det er et Ideal af Menneskenaturen, som den menes at have været i sin oprindelige Herlighed, eller som den menes at være bestemt til at blive engang, naar Historiens Timeglas er udløbet. Det er et Ideal, hvis Mening er mere universel, mere omfattende end det græskes, men tillige et Ideal, som er langt mere behæftet med Vilkaarlighed og langt ubrugeligere for Menneskeslægten end det græske; thi endskønt dette kun gjaldt for den græske Nation selv, og ingen tænkte paa at føre det ud over denne Grænse, saa var det paa den anden Side netop det Ideal, hvortil den græske Nation i Virkeligheden gennem sin Opdragelse selv søgte at arbejde sig op; det var mere end private Forsøg af enkelte geniale Enthusiaster.

Ogsaa den Vej, ad hvilken Michelangelo søgte sit Ideal af Menneskeskikkelsen, kunde alene føre til et abstrakt Resultat, til den navnløse Figur. Han studerede mindre det menneskelige Legeme i de forskelligartede Former, som det virkelige Liv giver det og dets Overflade; han studerede dets indre Bygning og dets Bevægelsers Mekanik med Kniven i Haanden ved Dissektionsbordet. Men Legemets Indre ransager man ikke — i alt Fald ikke i Anatomiens Begyndelsestid — for at skærpe sin Opfattelse af det enkelte Menneske eller den enkelte Klasse af Men-

nesker, men for at finde Grundtrækkene af den almene Model, hvorefter ethvert enkelt Legeme er formet.

De to »Fanger« i Louvre betegne maaske fremfor noget andet Værk af Michelangelo det afgørende Vendepunkt i hans Forhold til Menneskefiguren som Kunstens Genstand.

Sandsynligvis hidrøre disse Figurer fra den sidste Halvdel af Aaret 1505*. Dengang havde Michelangelo allerede udført en stolt Række af Arbejder, for det meste plastiske, som, hvis man ikke havde andet tilbage af ham, tilstrækkelig vilde have forraadt den store Genius, men dog ikke en Kunstner med det ejendommelige og nye Program, der senere gjorde ham til den store »Skæbnens Mand« for Kunsten. Hans tidligere Værker frembyde ingen Vanskeligheder for at forstaa »Betydningen« — Ordet taget i almindelig og gammeldags Mening. Der er Værker over antike Æmner, lige fra hans tidligste Ungdoms Arbejde: Relieffet af Kentaurkampen, til Statuerne af Bacchus og Cupido; Værker, hvis Motiver ere tagne fra den kristelige eller bibelske Idekreds: Trækrucifixet til S. Spirito, den herlige Gruppe af Pietà i Peterskirken, Figurer af Johannes den Døber og David, baade Malerier og plastiske Fremstillinger af Madonna med Barnet. Michelangelo staar i alle disse Ungdomsværker endnu i det hele i et godt Forhold til Kunstens nedarvede Traditioner; endnu er intet Brud indtraadt. Endelig er der den store, berømte Karton, som han udførte for Signoriet i Florents, de florentinske Soldater, som fra Badet i Arnoen pludselig kaldes til Vaaben (Fig. 96). Dette Værk, som paa en anden Maade betegner et Vendepunkt i Kunstens og i hans Historie, eftersom han først med det egentlig fremtraadte som Leder og Lærer for Samtidens Kunstnere, paabegyndtes først, kort før han kaldtes til Rom og overtog Arbejdet paa Pavemonumentet; fra Monumentet vendte han atter senere tilbage til Kartonen.

Der findes dog i enkelte af hine tidligere Værker Antydninger af hans nye Forhold til Menneskefiguren. Den er Hovedgenstanden i dem alle, men den er tillige i dem alle væsentlig taget i bestemte historiske Ideers Tjeneste. Men paa det runde Tempera-Maleri af den hellige Familie, som han udførte 1503—1504 for den florentinske Kunstelsker Agnolo Doni, og som nu findes i det florentinske Galleris Tribune, ser man, foruden Gruppen af Maria, Josef og Kristusbarnet i Forgrunden, længere tilbage fire Figurer af nøgne Ynglinge i temmelig lille Maalestok, hvilke Figurer ikke have det mindste at gøre med Billedets egentlige Æmne. Det er Kunstnerens Glæde at sysle med Menneskefiguren som saadan,

* Af 12. November 1505 haves en Kontrakt, hvorved to Mænd fra Lavagna forpligte sig til for Michelangelo at føre en Last Marmor fra Carrara til Rom, af hvilken Last der udtrykkelig anføres to Figurer. Marmoret har sikkert været bestemt til Pavemonumentet, og de to Figurer have uden Tvivl været »Fangerne« i Louvre, der som de af Monumentets Dekorationsfigurer, der ere mest fuldførte, formodentlig ogsaa ere de tidligst paabegyndte. Hvor vidt Arbejdet dengang var rykket frem, vides ikke. Jvf. Vasari (le Monnier) XII, 346, Grimm I, 238.

der her giver sig ganske uforbeholdent Luft til Trods for det valgte eller opgivne historiske Æmne; det vilde være umuligt at give disse Smaafigurer noget Navn, hverken Fællesnavn eller Egennavn*. Man henviser med Rette til, at Michelangelo i den Frihed, han her har taget sig, saavel som i mere, har haft en Forgænger i Luca Signorelli, der

Fig. 96. Michelangelo: Badende Soldater. (Efter Kobberstik af Schiavonetti).

ligeledes har indført nøgne Figurer i Baggrunden af »en hellig Familie«. Naturligvis har den egentlige Interesse for de to Kunstnere været den samme og har havt Menneskefiguren til Genstand; imidlertid kaster Signorelli dog ikke al Motivering bort, hans Figurer ere Hyrder og udgøre saaledes en ikke unaturlig Staffage for et Landskab**.

At ogsaa i den ovenfor nævnte Karton af de badende Soldater Interessen for Menneskefiguren som saadan træder meget stærkt frem og snarest har Overvægten over Interessen for det historiske Motiv, det har sikkert allerede Samtiden følt; Kartonen blev netop dens Lærer i Figurtegning***. Den tilsvarende Karton af Leonardo da Vinci — som

* Rigtignok berette Udgiverne af *Vasari, le Monnier* XII. 177, Note 4, det Kuriosum, at en Forfatter fra vor Tid har villet gøre disse fire nøgne Ynglinge til de fire Profeter (!!), men de forkaste naturligvis en saadan Urimelighed.

** Crowe & Cavalcaselle: *Geschichte der italienischen Malerei* IV, I, S. 6.

*** Som bekendt ere Fragmenter af Kompositionen stukne af samtidige Kobberstikkere som Marcantonio og Agostino Veneziano, medens Originalværket selv er gaaet tabt. En anden samtidig, Sebastiano da Sangallo (»Aristotile«) kopierede den bedre og omhyggeligere end nogen anden og udførte senere paa Vasaris Opfordring en Kopi, malet graat i graat i Oliefarve. Det er uden Tvivl denne Kopi, som endnu findes i Holkhamhouse i

den fremtræder navnlig i Rubens's tegnede Kopi — havde langt mere Karakteren af et Slagmaleri, af en Skildring af en Begivenhed; Michelangelos Karton er mere en Tegning af 19 enkelte, kraftig udviklede Soldaterlegemer i forskellige Aldre. Til Dels ligger dette nu vistnok i Motivet, idet Trompetskraldet og Trommehvirvlen, som kalder Soldaterne op af Floden, foreløbig giver enhver nok at gøre med sig selv, med at komme i Klæderne og ruste sig. Hvorvidt Michelangelo selv har havt nogen Stemme med i Valget af dette Motiv, vides ikke; men det er ikke usandsynligt, at den allerede da højt ansete Kunstner, Dagens Løve i Florents siden Opstillingen af Davidsfiguren, har faaet Lov til at fremdrage et Moment af Historien, som gav ham saa rig Lejlighed til at fordybe sig i Studiet af den nøgne mandlige Figur. Man føler i denne Komposition langt mere Billedhuggeren, Statuaren, end Maleren; ja til Trods for udmærkede fortællende Træk — navnlig den berømte Figur af den gamle Soldat, som gør saa ivrige Anstrængelser for at trække de snævre Hoser paa de vaade Ben og ikke kan faa dem hurtig nok om Hælen —, maa man vel sige, at Billedet som malerisk Komposition, som Totalindtryk af en samlet Begivenhed, ingenlunde staar højt. Det beherskes ikke af kraftig gennemførte Hovedlinier; de enkelte Figurer og Træk maa udredes af Forvirringen og klares for sig. Kun paa faa Steder er der et virkeligt dramatisk Sammenspil mellem dem. Ja ikke engang den enkelte Figur i dens Helhed kan siges gennemgaaende at komme til sin Ret eller gøre det fulde Indtryk af Skønhed*. Figurerne dække og skære hinanden for Betragterens Øje paa en saadan Maade, at Sammenhængen i den enkelte Figur hyppig maa opsøges med nogen Opmærksomhed. Endnu mere end Figuren er det det enkelte Formparti, som har optaget Kunstnerens Interesse: Ryggen, som bøjer og vender sig, det livlige Spil i Skulderen og Halsen, den udstrakte eller bøjede Arm, den forskellige Belysning af de enkelte Partier, deres forskellige Stilling for det betragtende Øje, hvad enten de nu ses helt udstrakte eller i stærkere eller svagere Forkortning. Michelangelo viser sig

England. Denne Kopi har atter en Englænder, Howard, kopieret, og efter hans Kopi har L. Schiavonetti 1808 udført et Kobberstik af hele Kompositionen. Endskønt Schiavonettis Stik er skilt ved saa mange Mellemled fra Originalen selv, viser det dog klart nok en meget god og forstandig Opfattelse af Michelangelo og fortjener, ikke alene med Hensyn til Helheden, men ogsaa med Hensyn til Enkelthederne, større Tillid end de gamle Stik, der ikke høre til deres Mesteres bedste Frembringelser. Fotografier efter Kopien i Holkhamhouse vilde have megen Betydning for Kunsthistorien.

* Dog findes der naturligvis Undtagelser, navnlig den prægtige ungdommelige Figur til højre, som iler ind i Gruppen, idet han vender Nakken ud mod Beskueren. Denne Figur har sikkert gjort Furore i den italienske Kunst. Den findes mærkelig nok gentaget, men anvendt i en ganske anden Sammenhæng i det berømte store Kobberstik *il stregozzo*, Agostino Venezianos Hovedværk; hvilket er et Bevis for, at Michelangelo ikke har gjort den Tegning, som her er stukket; thi et saadant Laan fra sig selv stemmer aldeles ikke med hans Karakter.

her som den, der har pløjet den menneskelige Figurs Enkeltformer igennem i langt højere Grad end nogen af sine samtidige, selv de største, ja i højere Grad end nogen Kunstner før eller senere siden Antikens Tider; det er herved, at hans Karton fremfor alt har bragt Samtiden til at studse og er bleven den til et Forbillede, som den hilste med Begejstring. At Begejstringen mest har havt Enkelthederne til Genstand, kan man ogsaa mærke af den Maade, hvorpaa Vasari lovpriser dette Værk. Benvenuto Cellini ytrer, at Michelangelo selv aldrig mere naaede den Højde, hvorpaa han stod i Kartonen. Imidlertid har denne stærkt fremtrædende Interesse for Enkeltformen allerede her havt en tilbagevirkende Betydning for hele Figuren i dens Stilling og Bevægelse, som vi ikke kunne hilse med fuld Tilslutning. Bevægelsen i Figurerne ser undertiden stærkt ud som et Reflexionsprodukt fra Kunstnerens Side, den er ikke naivt og sympathetisk opfattet efter Livet, ikke fuldkommen naturlig og praktisk; der er for det interessante, livfulde Formspils Skyld lagt et stærkere Eftertryk paa Legemets Vending, paa Ledemodenes Bøjning, end det praktiske Formaal for Bevægelsen udkræver. Dette blev i Sandhed skæbnesvangert for den italienske Kunst.

Fra dette Værk gik Michelangelo, som sagt, umiddelbart over til Pavemonumentet og de to »Fanger«, idet han atter tog den kære Mejsel i Haand og gav sig i Færd med sin Yndlingskunst: at hugge Statuer.

I hvilken Forstand ogsaa disse to Figurer maa kaldes navnløse, have vi ovenfor paavist gennem en Kritik af de dem tillagte Navne, af hvilke intet kan gælde som Figurernes virkelige og egentlige. Det er Menneskefigurer, dermed nok. Men Menneskefiguren i sig selv er jo ogsaa en meget alvorlig, strængt bindende Genstand for Kunsten, der kræver de dybeste Studier af det objektive i Naturen, selv om alt objektivt af historisk Art forflygtiges eller kastes bort. Desuden er der her lagt et andet Baand paa Kunstneren, nemlig et dekorativt Hensyn at fyldestgøre. Hvorledes dette udøver sit Herredømme over Anlæget af Figurernes Holdning og Linier, kan i dette Værk, som jo aldrig er blevet fuldendt, mere anes end ses; i andre Arbejder af Michelangelo ligger det klart nok for Dagen.

Disse Figurers sjælelige Liv er Kunstnerens subjektiv-lyriske Hjerteudgydelse. Den faar en forskellig Klang og Toneart, Tenor og Bas, alt efter Figurens mere ungdommelige eller mere mandige Karakter; men Melodien, der spilles, er Michelangelos eget Hjertes. Han har her med den enkelte Figur, den frie Statue, at gøre; ja mere end dette: med den ensomme Figur; ja mere endog end dette: med den bundne, den fængslede. Den ydre Foranledning, som har bragt ham ind paa dette Motiv, have vi ovenfor angivet; men her kan man med Rette sige, at Michelangelo for første Gang har fundet sin mest ejendommelige Følelses Thema og udtalt den fuldkommen frit, uden Forhold til noget andet aandeligt Indhold end sin egen Subjektivitets. Et dybtbevæget indre Følelsesliv taler

allerede til os fra nogle af hans Ungdomsværker, navnlig Pietà-Gruppen eller Madonna-Gruppen i Brügge*; men i Længden kunde det ikke finde noget tilsvarende Udtryk i Madonnas Figur. I alt det legemlige i Formen og i Henseende til den mægtige, aktive Vitalitet i Bevægelsen har Michelangelo allerede naaet sin fulde Højde i Kartonen i Florents; men den sjælelige Dybde af Smerte og af Længsel, af Kæmpen efter Frihed, af Klage eller af Harm over de Lænker, som tynge paa Menneskelivet, som senere slaar sit mægtige Bølgeslag gennem hans Kunst, finde vi for første Gang her. Winkelmanns berømte Ord om den antike Kunst: »Ligesom Havet altid forbliver roligt i Dybet, selv om Overfladen raser nok saa stærkt, saaledes viser Udtrykket i Grækernes Figurer trods alle Lidenskaber en stor og lovbunden Aand« — disse Ord kunne ligefrem vendes om og det modsatte siges, naar Talen er om Michelangelo. Selv om hans Figurer enkeltvis bevare en strængere og roligere Holdning, føler man, at Havet ikke er roligt i Dybden, men at der under Overfladen gærer en evigt sydende Strøm, en uendelig, evig utilfredsstillet Længsel og Trang.

Naar vi da skue fremad over de Værker af Michelangelo, der i Tiden følge efter hine »Fanger«, ville vi idelig finde Træk af Følelser, som ere i Slægt med den, der udtaler sig i dem. De dekorative Figurer skulle omtales nærmere i det følgende; her ville vi blot henpege paa enkelte af hans andre berømteste Skikkelser. I det Sixtinske Kapels Loftsmalerier se vi Adam og Eva, som blive skabte eller rettere besjælede af Herren. I disse Skikkelser — som bære Menneskeslægtens første, den hele Slægt omfattende Navne, og saaledes i Grunden ogsaa kun repræsentere det navnløse, metafysiske Ideal af Menneskeskikkelsen — fornemme vi atter hint Friheds-Længselssuk: den tunge Materie, hvoraf Adam er dannet, er ham en Lænke, hvorfra han tragter efter at befries ved Herrens Magt. En ganske beslægtet Følelse finde vi i den grandiose Figur af Lazarus, som Michelangelo tegnede** til Sebastian del Piombos store Maleri af Lazari Opvækkelse (nu i London): idet Lazarus stræber at befri sig fra Ligklæderne — Fangebaandene, kunde man sige —, forholder han sig til Kristus, der kalder ham til Live, ganske paa samme Maade som Adam til Skaberen; i Blik og Udtryk er der en talende Lighed. En anden, mere tragisk Side af Fangenskabets Poesi viser Michelangelo os i Profeten Jeremias i Babylon (i det Sixtinske Kapel). Her se vi den tvungne Passivitet, den strænge, ensomme Aand, der i Harme har vendt sig bort fra Omverdenen og fortærer sit

* — hvis Ægthed jeg tilstaar, at jeg vedblivende tror paa, uagtet den paany er bleven angrebet af G. v. Lützow i »Zeitschrift für bildende Kunst«.

** At Michelangelo har tegnet Lazarus's Figur i dette Maleri, derom ere alle enige. Nogle mene, at han ogsaa har tegnet hele den øvrige Komposition. Vistnok med Urette: Lazarus skiller sig ved sin Stil meget tydelig ud fra det øvrige Billede, som i sin Komposition er venetiansk-Rafaelisk.

Hjerte i Kval over det Folk, som har forskyldt sin Skæbne. Til den i Jeremias's Figur udtalte Følelse slutter sig atter en hel Række af de Figurer (i samme Kapel), som skulle forestille Kristi Forfædre, det er atter den passive, fra Verden bortvendte, udholdende Forventning om Forjættelsens Opfyldelse. Overhovedet forstaar den, der har havt Michelangelo for Alvor i Tale, ikke vanskelig den Plads, som »Fangerne« i Louvre indtage iblandt hans Aands rent subjektive Udtalelser; de høre hjemme i den ene Fløj af hans Frembringelser, dem, som udtrykke den ensomme Aands Passivitet og dens Higen efter Frihed og Virksomhed. Den anden Fløj repræsenteres med den største Magt af saadanne Figurer som Skaberen, der svinger sig gennem Himmelrummet i uendelig, ubegrænset Magtfylde og Aktivitet.

Naar vi i en Afbildning, f. Ex. i et af de gode Fotografier, som A. Braun i den senere Tid har leveret af det Sixtinske Kapels Loftsmalerier, have et af den hele Kompositions enkelte Partier for Øje, navnlig en af de Flige, som — spidse forneden, brede foroven — fra den lodrette Væg krumme sig op til den vandrette Flade i Midten af Loftet, faa vi Indtrykket af en højst ejendommelig Skønhedssans i den dekorative Anordning. Forneden, hvor Fligens Linier løbe tæt sammen, staar en Barnefigur, en kraftig bygget Dreng, som af Michelangelo er malet i fuldt naturligt Farve. Over denne Barnefigurs Hoved ses en Tavle med Navnet paa den Profet eller Sibylle, som troner ovenfor. Enhver af disse mandlige eller kvindelige Profeter, Figurer i mægtig Størrelse, har et særeget fordybet Rum for sig med eget Gulv — altsammen naturligvis malet, ikke virkeligt — og afgrænset til begge Sider med firkantede Piller, som springe stærkt frem fra Baggrunden. Paa hver af Pillerne er et Par Barnefigurer, malede ligesom Pillen selv med en graalig Marmorfarve, anbragte som Bærere af Gesimsen, der paa den seneste romerske Arkitekturs Vis er brudt i Vinkler og følger med Pillens Fremspring. Oven over enhver af Pillerne og dens Gesims ser man et lavt Sæde, paa hvilket der sidder en Ynglingefigur i fuld Størrelse — skønt i noget mindre Maalestok end Profeterne — og gennemført i fuldt naturlig Farve (Fig. 97—98). Til enhver af Profeternes eller Sibyllernes Figurer kommer der saaledes to Ynglingefigurer over Gesimsen, en til hver af Tronens Sidepiller. Saadanne to Ynglinge ere i Fællesskab ansatte til at bære Kranse af Egeløv (Pave Julius II's Familiesymbol); og de have midt imellem sig et rundt Bronzeskjold*, som staar paa Ge-

* Disse Bronzeskjolde ere smykkede med (malede) Relieffer, af hvilke nogle ere meget omhyggelig udførte, andre næppe skizzerede. Michelangelo har engang under Arbejdet gjort den Opdagelse, at det egentlig var spildt Møje at udføre disse Smaating, som slet ikke kunde ses nede fra Kapellets Gulv. Fremstillingerne ere nu til Dels utydelige af Lamperøg o. desl. Vasari angiver (i begge sine Udgaver), at Fremstillingerne ere tagne af det gamle Testamente (Kongernes Bøger). Condivis Ord (Cap. XXXV) ere følgende (den gode Florentinerudgave 1746): ne' quali medaglioni a uso di rovesci son fatte varie storie, tutte approposito però della principale (nemlig Skabelseshistorien, som

simsen. Der er i hele den beskrevne Anordning, som gentager sig i hvert Mellemrum mellem Kapellets Vinduer, en lignende Forening af monumental Fasthed og Kraft og af fyldigt plastisk Liv som i det oprindelige Udkast til Pavemonumentet. Imidlertid passer en saa monumental Komposition og saa alvorlige arkitektoniske Former maaske bedre for et Marmormonument, i hvilket Formen er virkelig plastisk gennemført; den er noget vel tung for en malet Loftsdekoration.

Til Siderne af denne Anordning er der endnu anbragt en Række Dekorationsfigurer: mandlige Skikkelser, malede i Bronzefarve i smaa trekantede Felter, som begrænses af retliniede arkitektoniske Led og af en temmelig flad Buelinie. Ganske i Almindelighed er dette Motiv vistnok paavirket af de antike Triumfbuers Dekoration, i hvilken man ogsaa ser Figurer, f. Ex. Victoriaer, udfyldende slige trekantede Rum. Her er Trekanten imidlertid mere lav og bred og umagelig for en siddende Figur. Michelangelo har da lagt sine Figurer paa Ryggen, paa Maven, paa Siden, paa Knæene, undertiden med Benene opad, undertiden med Foden stemmet fast mod det trekantede Rums Sidevægge o. s. v. — dog saaledes, at Stillingen er symmetrisk gentaget i de to Figurer, som ere anordnede hinanden nærmest. Anvendelsen af disse Figurer er ikke nogen heldig Ide af Kunstneren. Han har grebet den Lejlighed, som det trekantede Rum frembød til at søge nye gymnastiske Motiver for den menneskelige Figur; hans Lyst var umættelig og hans Hjerne ubeskrivelig frugtbar paa dette Omraade. Men Figuren tager sig noget fortabt og indespærret ud i det lille Rum, som begrænses til alle Sider af meget stærke og svære arkitektoniske Led. Det ser ud, som om de stakkels Svende, der have faaet disse triste Kvistkamre anviste til Logis, maatte søge en kunstig Motion for at holde Livsaanderne i Virksomhed.

Da ethvert af de omtalte Motiver er mange Gange gentaget hele Loftet rundt — dog med idelige Variationer i det enkelte — faa vi altsaa en stor Mængde Dekorationsfigurer ud. De danne et anseligt Antal i Forhold til den uhyre Mængde Figurer paa de historiske Billeder af Skabelsen, Syndefaldet og Syndfloden i Loftets Midte, af Jødefolkets Frelse, som er fremstillet i de fire Billeder i Loftets Hjørner, af Profeter og Sibyller og de lange Rækker af Grupper af Kristi For-

er malet i Loftet) — Ord, der, som man ser, aldeles ikke modsige Vasaris. Condivis Ytring oversættes paa følgende ubegribelige Maade af R. Waldeck (»Das Leben des M. A. B. geschrieben von seinem Schüler A. Condivi«, Wien 1874, S. 84): »Verschiedene Historien, aber alle in Bezug auf die Geschichte des Papstes« (sic!). Dertil føjer Eitelberger v. Edelberg en Bemærkning, som paa en overlegen Maade bekræfter denne foregivne Angivelse af Condivi, og erklærer, at Æmnerne, som ere fremstillede paa Skjoldene, ikke ere bibelske, samt tilføjer til Forsvar for Michelangelo en venlig Motivering for en saadan Anvendelse af »die Familien- und Lebensgeschichte des Papstes«. Det er næsten uhyggeligt at se, hvorledes den ene Fejltagelse saaledes kan avle den anden. Hovedsagen er, at Vasari uden Tvivl har fuldkommen Ret, naar han siger, at Æmnerne ere tagne af den bibelske Historie. Fremstillingerne, som nu kunne kontrolleres nogenlunde ved Fotografier, have aabenbart ikke hjemme i Pavens »Familien- und Lebensgeschichten«.

fædre. Men saa beundringsværdig end de vigtigste Dekorationsmotiver ere komponerede, naar de betragtes enkeltvis, kan man dog ikke nægte, at de navnløse Dekorationsfigurer, som slet ingen historisk Betydning have, blande sig mellem de historiske Fremstillinger paa en Maade, der baade forvirrer Øjet og Tanken. Det gælder da især de store Ynglingefigurer foroven med Skjoldene og Kransene: de brede sig stærkt foran Rammerne om de historiske Billeder i Loftets Midte, ja brede sig endog undertiden udenfor Rammerne, ind over Billedernes Flade. De ere ligesaa store, somme Tider større end de historiske Figurer, de ere i malerisk Henseende behandlede ganske paa samme Maade som disse og tage sig fuldkomment ud som den samme Slægt af Mennesker. Lige umiddelbart ved den berømte hvilende Adamfigur, ja tilsyneladende berørende den, finder man en saadan Ynglingefigur, som imidlertid skal ses paa en anden Led end den; og tæt ved denne Ynglingefigurs Hoved ser man atter Hovedet af den tilsvarende paa Loftets modsatte Del, der atter skal betragtes paa en tredje Led. Intet bidrager mere til det Hovedpine forvoldende Besvær med at orientere sig, som enhver andægtig Betragter af det Sixtinske Kapels Loft vil erindre, i alt Fald fra sine første Besøg i Kapellet. Den dekorative Opgave at lette Betragtningen, at simplificere Opfattelsen, at pausere paa rette Sted for at tage et energisk Tilløb til Hovedfremstillingerne, har Michelangelo langtfra fyldestgjort; han kender kun lidet til den skønne kunstneriske Økonomi, der var en Grundlov for Antiken, men betragter tværtimod enhver tom Plads som en Tumleplads for sin rent subjektive, ensidige, alt andet fortrængende Lidenskab for at fremstille den menneskelige Skikkelse*. Nu vel, man vil alligevel finde sig rigt lønnet ved at tage ham, som han er, selv om han ikke er imødekommende.

Endskønt Michelangelo altsaa havde stillet sig selv den Opgave at gentage ethvert af de dekorative Motiver mangfoldige Gange, var det aldeles ikke hans Sag at gentage sig selv, rolig at fastholde den samme Tanke og kun variere den saa umærkelig, at Beskueren ikke blev ked af at se den gentagen, medens han dog heller ikke kom til at tænke over Variationerne. Tværtimod: Michelangelo varierer Motiverne saa stærkt, at Enheden imellem dem næsten sprænges. Det er, som om han aabent tilstod, at han blev utaalmodig ved Gentagelsen. Man vilde sikkert gøre meget fejl ved at betragte Loftsdekorationen som saaledes gennemført efter en fast Plan, at f. Ex. Kartonerne til det hele skulde have været færdige, før den maleriske Udførelse begyndtes**. Der er

* Meget skønt og træffende siger Jac. Burckhardt (i Anledning af Dommedagsbilledet): Michelangelo svælger i den Prometheiske Lykke at kunne virkeliggøre alle Muligheder for Bevægelse, Stilling, Forkortning, Gruppering af den menneskelige Skikkelse (Der Cicerone, III, 877).

** Ved Beregningen af den Tid, som det hele Foretagende maa have taget, spiller Hensynet til disse Kartoner bestandig en stor Rolle. Man tager herved næppe tilbørlig i Betragtning, hvad man kan lære af de Fotografier af Loftsmalerierne, som de senere Aar have bragt os. Paa samme Tid, som disse give et aldeles uundværligt Middel til at

tværtimod ved dette kolossale Foretagende meget af en Improvisation. Ved en opmærksom Betragtning kommer man let under Vejr med, at Kunstnerens Forhold til Opgaven efterhaanden i mange Maader har forandret sig under Arbejdets Gang. Han har — som man ogsaa véd det ad historisk Vej — begyndt sit Arbejde fra Indgangssiden af Ka-

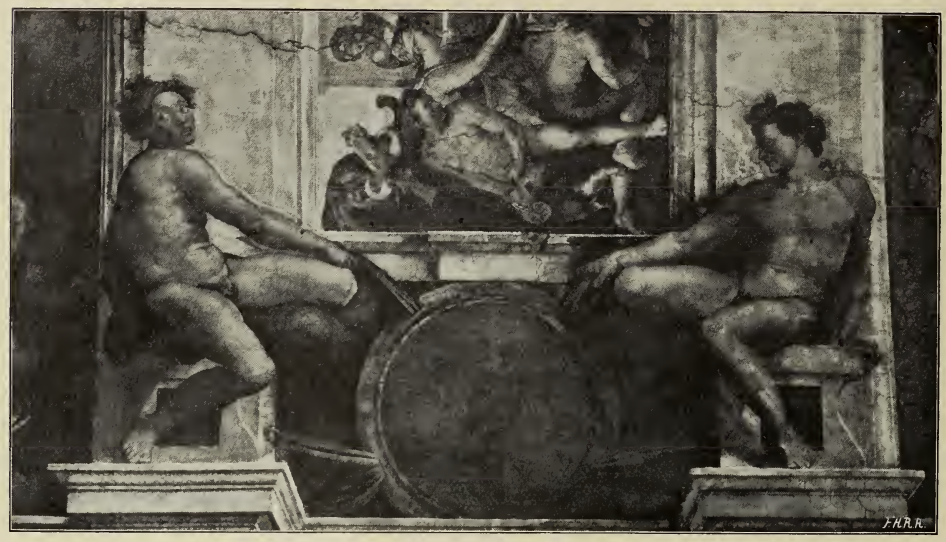

Fig. 97. Michelangelo: Fra Loftet i det Sixtinske Kapel.

pellet, den Ende, som ligger længst borte fra Alteret. Det er ogsaa dette Parti af Loftet, der tydeligst viser hans oprindelige Mening med de dekorative Motiver, det er der, de fremtræde med den strængeste arkitektoniske Holdning. De stenfarvede Barnefigurer, som bære Gesimserne over Sidepillerne af Profeternes Troner, staa der endnu rolige ved Siden

stifte fortroligt Bekendtskab med det enestaaende Kunstværk og maaske for første Gang lære Verden, hvilken Skat den besidder, f. Ex. i en Komposition som det store Syndflodsbillede og andet mere, give de tillige den tydeligste Forklaring af, hvad man kan læse hos Biograferne om, at Michelangelo selv slet ikke betragtede Arbejdet som fuldendt. De godtgøre fuldstændig, at Malerierne, navnlig de senest udførte, for en meget stor Del have Karakteren af en genial Improvisation, og at man derfor skal være varsom med uden videre at forkaste Condivis og Vasaris — unægtelig meget overraskende — Angivelse om, at Arbejdet er udført i 20 Maaneder: det har vel ikke været 20 Maaneder i Træk. Fotografierne afsløre os kolossale Skødesløsheder — især i Grupperne af Kristi Forfædre — Skødesløsheder, som man ikke kan tænke sig i Forbindelse med egentlig forberedende Arbejder. De give os de tydeligste Beviser paa Hastværk og Utaalmodighed, og tillige paa, at Michelangelo — formodentlig dengang han afdækkede Loftets først fuldendte Del — har opdaget, at han ikke alene kunde, men gjorde bedst i at spare sig allehaande Smaating. Man maa desuden erindre, at ligesom Pave Julius II tvang Michelangelo til at begynde, tvang han ham ogsaa til at gøre sig færdig, før han virkelig var det.

af hinanden, idet de bære deres Byrde med opadbøjede Arme paa en lignende Maade som Atlanterne paa græske Bygninger. Saaledes navnlig de Figurer, der smykke Profeten Joels og den delfiske Sibylles Troner. Men jo mere Michelangelo rykker frem i Arbejdet, hvilket omtrent vil sige det samme som: jo mere han nærmer sig Loftets modsatte Ende,

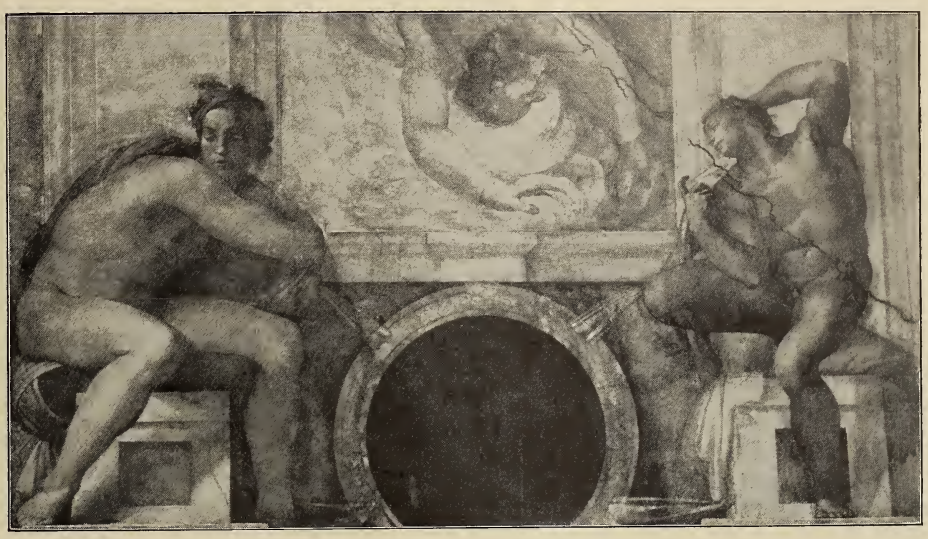

Fig. 98. Michelangelo: Fra Loftet i det Sixtinske Kapel.

des mere livligt bliver ogsaa Forholdet mellem Børnene; tilsidst give de sig til at danse, eller slaas, eller forsøge paa at spænde hinanden ud af deres Stillinger. Imidlertid er her dog gennemgaaende bevaret en Symmetri i Kompositionen, saaledes, at det Par, som bærer Gesimsen paa den ene Side af en Trone, svarer symmetrisk til Parret paa Tronens anden Side (uden at de to Barnefigurer, som danne hvert enkelt Par, indbyrdes ere symmetriske til hinanden). Men ved de store Ynglingefigurer med Guirlanderne og Bronzeskjoldene opgives Symmetrien, hvormed der er begyndt, og som jo ogsaa egentlig kræves af slige til hinanden svarende Dekorationsfigurer, gradvis jo længere man kommer frem mod Kapellets Alterside. I de tidligst malede er Holdningen rolig og stræng, Figurernes Funktion er endnu bestemt fremhævet (Fig. 97). Efterhaanden svinder denne Simpelhed: Stillingerne blive friere og kaadere: den indbyrdes Symmetri i Figurernes Stillinger opgives, medens der dog endnu — med mærkelig Kunst — er gennemført et symmetrisk Forhold i de Hovedlinier, som de danne paa Loftets Flade. Først i de yderste Figurer henne mod Altersiden (over Jeremias og Libyca) bortkastes ogsaa dette symmetriske Forhold fuldstændig (Fig. 98). Ogsaa paa andre Maader føler man en Forandring i Kunstnerens Tendenser under Arbejdet. Figurerne blive efter-

haanden større og fylde mere i Rummet — det gælder ikke alene de dekorative, men ogsaa de historiske. Belysningen over Figurerne, som paa de tidligst udførte Partier er bredere og roligere, er paa de seneste mere strejfende og pikant, saaledes at kun ganske enkelte Punkter faa fuldt Lys, medens Overfladen ellers for største Delen ligger i Skygge (se navnlig Figurerne over Jeremias). I de tidligste Partier træder Billedhuggeren endnu stærkt frem; efterhaanden udvikler Michelangelo rent maleriske Tendenser, som endog pege stærkt hen imod Correggios Retning.

Man skulde synes, at det Arbejde at bære Egeløvskranse og at passe paa lette Bronzeskjolde mere egnede sig for Børn — som man jo nu om Stunder anvender til den lettere Tjeneste i Fabrikerne — eller for Kvinder end for den fuldt udviklede mandige Kraft. Der var næppe nogen anden Kunstner end Michelangelo, som vilde have anvendt voxne mandlige Figurer i dette Øjemed. Egeløvskransene har han, for dog at give sine Svende noget at bestille, gjort meget svære; men da de unge Mænd ikke tage sig Arbejdets Pligter synderlig strængt, og da Kransene endog somme Tider — ved en licentia poëtica — ere rent udeladte, bliver der et Overskud af Arbejdskraft, som nu kun tjener til Leg — for Ynglingene eller for Kunstneren, som man vil tage det. Disse Figurer ere stærke nok til, at de kunde gøre lignende Tjeneste som Karyatiderne paa Erechtheion eller Atlanterne i Agrigent, der bære Gesims og Tag paa deres Hoved eller Skuldre. Hvilken dyb Modsætning mellem Michelangelos Figurer og de antike! I hine antike Skikkelser, som gøre Tjeneste i den hellige Bygningskunst, er der slet ikke søgt nogen Variation eller noget Udtryk af egentligt subjektivt Liv. Deres arkitektoniske Funktioner tage deres Kraft fuldt ud i Tjeneste: de gamle Figurer i Agrigent, som endnu have den ældre Tids Stivhed i Holdningen, bære med Anstrængelse, mere som Slaver; Jomfruerne i Erechtheions Hal bære deres Byrde med mere Lethed og Rankhed, staaende frit og naturlig, hvilende fortrinsvis paa det ene Ben. De staa som Stadens frie Kvinder i den skønne atheniensiske Dragt, de »adlyde deres Fædrelands Love« og tjene frit og villig Guddommen, som troner i Templet. Ikke den letteste Fold i deres Ansigt eller Trækning af Øjenbrynet melder noget om, at de kunde have en Mening om den Opgave, de tjene, en Mening, som ikke faldt ganske fuldstændig sammen med deres tjenende Hverv. Michelangelos Ynglinge derimod have allesammen en saadan Mening, de gøre sig skyldige i den Forbrydelse, som det preussiske Politi i urolige Tider betegner som at »ræsonnere indvendig«. Det er i det hele en revolutionær Slægt, af hvem man kan frygte, at den en skøn Dag gør Strike og nedlægger Arbejdet. Selv i de roligste af Figurerne læser man meget tydelig en vis tilbageholdt Utaalmodighed, som om de fandt, at de dog ogsaa kunde anvende deres Kræfter paa andre og maaske bedre Maader. En Stemning af Træthed eller Lede i deres Holdning er ikke ualmindelig. En

af de sidst malede af Figurerne synes at være saa inderlig ked af at sidde, at han letter sig op fra sit Sæde, strækker Armen hen bag sit Hoved og sukker af Utaalmodighed. I andre Tilfælde har Michelangelo søgt Afvexling i Motiverne derved, at Arrangementet af Kransene eller de Baand, hvormed Skjoldene ere fastgjorte, er gaaet i Ulave for dem, saa at de nu maa anstrænge sig for at faa Kransen op over Skulderen eller Baandene i Orden. Medens Antiken i slige Opgaver netop lægger Vægt paa Indtrykket af det uforanderlige, af at det ene Øjeblik hengaar ganske som det andet, lader Michelangelo sine Figurer — og Beskueren — føle Tiden med dens Forandringer, saaledes at han endog bringer en ganske øjeblikkelig Handling ind i Motivet. Han gør sig ingen Skrupler over de Midler, hvormed han motiverer en Figurs Stilling. Ere Kransene ham i Vejen, udelader han dem rent. Saaledes faar han i de fleste af disse 20 mærkelige Figurer et livfuldt — snart strængere og alvorligere, snart mere lunefuldt og morsomt Motiv frem; et og andet Sted mærker man dog, at Kunstneren selv bliver træt af Opgaven; man føler for tydelig, at Figurens Stilling er paatvunget den ved et ydre Arrangement, som om den var en Leddedukke.

Michelangelo arbejdede ensomt. Han kunde ikke lide at have nogen hos sig deroppe paa Stilladset, ikke engang en Dreng til at rive Farver. Andre Kunstnere vilde have betragtet denne dekorative Del af Arbejdet som mere underordnet og ladet Medhjælpere udføre den; paa denne Maade havde Motiverne kunnet blive gentagne paa en roligere Maade; det hele havde mindre faaet Præg af en stor og hæftig Aands Utaalmodighed. Men for Michelangelo var dette Arbejde ingenlunde noget underordnet; disse Ynglinge ere trods noget andet hans eget Genis Børn, de ere jo den »rene menneskelige Figur«. Saaledes kom der vel et Misforhold ud mellem Kunstnerens egen hæftige og urolige Kraft og det rent dekorative ved Opgaven, et Misforhold atter imellem Figurernes lette Funktion og deres store Kræfter, og Resultatet blev et stort Overskud af fri Subjektivitet, der ytrer sig som Lune, Vilkaarlighed, hist og her som Fornuftløshed — for ikke at sige: Vanvid. Men faa Figurer ere saa lærerige som disse 20 med Hensyn paa, hvorledes Michelangelo overhovedet opfattede Menneskeskikkelsen.

Hvor klart og bestemt man end føler Modsætningen mellem dem og Antiken, hvor umuligt det end er at forvexle Aanden i dem med Antikens, saa træder der paa den anden Side dog et Slægtskab, en indbyrdes Lighed frem. Der er en af dem — foroven tilvenstre over Jeremias —, der endog i sit Motiv minder om en siddende Figur paa Parthenonsfrisen og om den berømte Statue af en siddende Kriger fra Villa Ludovisi, som man sædvanlig kalder Ares (Fig. 99). Michelangelos Figur er bleven til uden mindste Paavirkning fra de antike, ligesom disse sikkert ogsaa ere ganske uafhængige af hinanden; Ligheden beror kun paa, at der til syvende og sidst dog er et Aandsfrændskab imellem disse

frembringende Aander. Stillingen er i Michelangelos Figur vel noget uroligere, Linierne krydse hinanden mere end i Antiken; men den har alligevel fremfor andre moderne Kunstneres Figurer Antikens Forening af det store, stolte, ophøjede med den ugenerte, flotte, lette Naturlighed i Stillingen. Hvor frit og stort strække i det hele ikke disse Figurer deres Lemmer! I dem alle er det menneskelige Legemes Plastik frigjort i samme Grad, om end ikke paa samme Maade som i den græske Kunst.

Fig. 99. Michelangelo: Figur fra Loftet i det Sixtinske Kapel.

Det er ingenlunde det samme Ideal, som har foresvævet Michelangelo i alle disse Figurer. I nogle af dem — de tidligst udførte — er der en fin, distingveret, fornem Skønhed, som peger tilbage til den tidligere florentinske Kunst og viser os, hvad den kunde udvikle sig til. De have en vis Tilbageholdenhed i Stillingen og Minen, skarpere, mere fintskaarne Træk. De ædle Hoveder prydes af en rig, yppig Haarvæxt, der snart former sig i brede, maleriske Masser, snart ligesom omstraaler Hovedet med en Mængde kraftigkrøllede Lokker, der stritte ud fra det i alle Retninger. Der er andre Hoveder af en mere vulgær Karakter, som om Maleren fra Beskuelsen af et kunstnerisk Ideal var steget ned til det virkelige Liv for at hente sin Erfaring fra det, eller det med et var faldet ham ind, at disse Skikkelser skulde karakteriseres som Slaver med Hensyn til den Tjeneste, de havde at udføre. I disse djærvere Ansigtstræk, den næsten stumpe Næse, den aabne, tyklæbede Mund, de vidt aabne, rullende Øjne, spiller Udtrykket af det øjeblikkeligste Liv, den stærkeste Spænding. Der findes Figurer, der, som sagt, kunde minde direkte om Antiken, medens andre, især det mest ungdommelige, slanke, bløde, nærme sig mere til det Ideal, som det var Correggio forbeholdt at skabe. Jeg sigter navnlig til en dejlig Ynglingefigur — til højre over den cumæiske Sibylle —, som rider saa let og gratiøst paa sit Sæde, idet han bøjer Overkroppen noget indad, saa at den ses i Forkortning; Ansigtet er halvt skjult af Skulderen, men han vender Hovedet om og ser frem over Skulderen ned i Kapellet* (Fig. 100).

* Om man end nok saa godt véd, at baade de ældste og de nyeste Forfattere om Correggio ikke ville vide af, at han skulde have været i Rom, overraskes man dog i det Sixtinske Kapel af flere Træk, som pege frem imod ham, netop mod ham. Vi have ovenfor omtalt den maleriske Belysning af de senest udførte Partier af Loftet. Fremdeles Profeten Jonas's Figur (mærk især Hovedet!). Michelangelos storartede Flothed og

Hvor betydningsfulde for det menneskelige Aandslivs Historie vare ikke de Timer, som Michelangelo tilbragte i dyb Ensomhed deroppe paa sit Stillads! Blandt alt, hvad han har skabt deroppe, kommer den for ham ejendommelige Enthusiasme ingen Steder renere frem end i denne Skare navnløse Skikkelser. Hvilken Manddomskraft og Stolthed, hvilken Sikkerhed og suveræn Villie gaar der ikke gennem Tegningen af disse Figurer! Hvorledes forstaar han f. Ex. ikke at gennemføre Omridslinien af en Figur lige fra den Haand, der er løftet op over Issen, gennem Underarm, Overarm, Skulder, Side, Hofte, Laar, Læg, Fod, helt ned til Taaspidsen, saaledes at hele den lange Skraalinie er sammenholdt med en uforlignelig Fasthed, med den klareste Bevidsthed om dens dekorative Betydning paa Fladen, og dog tillige saaledes, at alle Formens Enkeltheder, Ledemodene, Musklerne, Senerne ere tagne med paa Liniens Vej og enhver Ting kommer til sin Ret. Der er heri en Forening af den sjældneste Indsigt i den objektive Natur og af den mest overlegne subjektive Villiesytring: Saaledes skal det være! Det er dette, som Italienerne kaldte »il terribile« i Michelangelos Tegning. Ingenlunde, at han altid er korrekt, ligesaa lidt her som andre Steder. Han er ikke den Mand, som ængstelig udmaaler Figurernes Proportioner, han fremsætter mangfoldige uholdbare Paastande i denne Henseende, ja der findes endog enkelte stødende Exempler paa Tegnefejl*. Michelangelo er overhovedet ikke Tegnekunstens ufejlbare Orakel, han er dens største, mest begejstrede Menneske og har den rent menneskelige Begejstrings Svagheder og Overgreb ligesaa vel som dens Storhed. Hos de efterfølgende Renæssancemestre** kommer der i Behandlingen af det menneskelige Legeme tidt noget tørt, akademisk docerende frem. Overfladens Enkeltheder, Muskulaturen med dens Fremspring og Fordybninger, gengives paa en monoton Maade, uden livfuld, flydende Overgang mellem Enkelthederne. Man praler med anatomiske Kundskaber — uden maaske altid

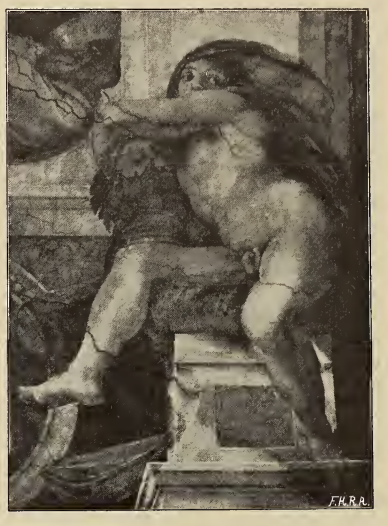

Fig. 100. Michelangelo: Figur fra Loftet i det Sixtinske Kapel.

Frihed i Figurernes Holdning og Stillinger har overhovedet i hele Periodens italienske Malerkunst næppe noget saa tilsvarende som Rækken af Apostelfigurer i Correggios Kuppelfresker i S. Giovanni Evangelista i Parma.

* Se f. Ex. Forkortningen af Armene paa Figuren til højre oven over Profeten Daniel, Vendingen af Legemet paa Figuren til venstre over den erythræiske Sibylle.

** Ikke mindre hos det 16de Aarhundredes nederlandske Mestre end hos Italienerne. Se f. Ex. Frans Floris's Maleri af Kain og Abel i vort Galleri.

at have dem. Denne Retning kan for saa vidt siges at udgaa fra Michelangelo, som det var hans store Exempel, der for Alvor havde indsat Anatomien til at være Kunstens Læremester. Men Michelangelos egen Kunst har i hans kraftige Tid intet af hint tørre og monotone, hint flaaede og dissekerede; det kommer i alt Fald først lidt frem hist og her i hans seneste Værker, som Dommedagsbilledet. Hans brede, paa én Gang bløde og faste Pensel forstaar netop at give Legemets Overflade den rette elastiske, fast og helt sammenhængende Karakter, som er ejendommelig for Kød og Hud hos det sunde, levende Menneske. I denne Henseende ere flere af disse Ynglingefigurer uforlignelige Mesterværker: betragt blot f. Ex., hvorledes Penselen forfølger Formen i den bøjede Ryg gennem alle de fine Overgange af Lys og Skygge i Figuren til højre over den persiske Sibylle!

Paa de Medicæiske Fyrsters Gravmæler, som fuldendtes omkring Ulykkesaaret 1530, anbragte Michelangelo fire Figurer, der i Grunden høre til samme Slægt som Dekorationsfigurerne paa Julius II's Monument og i det Sixtinske Kapel (Fig. 101—103). Vel have disse Skikkelser, i Modsætning til de tidligere, Navne og en allegorisk Betydning, der baade er historisk sikker og tillige aabenbart ment fra Michelangelos Side som den virkelige Tanke i dem. Det er Døgnets fire Tider: Morgen (Aurora), Aften (Crepusculo), Dag (Giorno) og Nat (Notte). Men denne Allegori har det særegne ved sig, at den — som den her er — ikke er grundet i nogen objektiv, historisk, kunstnerisk Tradition, og at den kun staar i det mest almindelige Forhold til den Anvendelse, der her er gjort af den: en Antydning af den Kæde, som danner den fortløbende Tid med dens evindelige Op og Ned, Stigen og Dalen, kan jo passe paa ethvert Menneskes Grav. Des tydeligere og bestemtere er Forholdet til Kunstnerens Subjektivitet: han har her skabt sit eget Tungsinds Mythologi uden Hensyn til, hvad de døde eller de levende Medicæere vilde sige til den, hvis de ret gik ind paa Meningen*. Blandt alt det, som gjorde ham ilde tilfreds ved Livet paa denne Tid, var Sorgen over Medicæerne — ikke over de døde, men over de levende — vel det, der hvilede tungest paa ham. Paa samme Tid, som han selv kæmper for sin Fædrebys gamle Frihed og Uafhængighed, maa han som Kunstner hædre den Slægt, der gør Vold imod den. Hvor dybt maatte den ikke forekomme ham sunken fra den »prægtige« Lorenzos, hans første Velynders og faderlige Vens Tid! Fra Fæstningsarbejderne om den truede og belejrede By, som han selv leder, gaar han til sit Værksted for at

* Ellers er det eneste objektive Støttepunkt for denne Allegori givet i — den italienske Sproglære, i det grammatiske Køn for de Ord, der ere Figurernes Navne. Crepusculo og giorno ere Hankøn og derfor personificerede som mandlige Væsener, notte og aurora Hunkøn og fremstillede som Kvinder.

mejsle sine Figurer: om Arbejdet med Mejslen end har vederkvæget ham, har han dog græmmet sig dybt, hver Gang han kom til at mindes den Hæder og Magt, hvis Tolk han skulde være!

De fire Figurer, der efter Tanken høre saa nøje sammen, ere fordelte, to og to, paa hver af de to Sarkofager, som staa op imod Kapellets Sidevægge. Enhver af Skikkelserne har et skraanende Leje over den Volute, som med et fladt Bueslag ruller fra Sarkofagens Midte ned til dens Side. Dog hviler Figuren ikke umiddelbart paa Voluten; men det Marmor, hvoraf den er udhugget, er nøje sammenpasset med Volutens Bueflade og tilhugget som et Fjældstykke af forskellig Form, saaledes at Figurerne faar et noget forskelligt Leje eller skraanende Sæde. Det bidrager sikkert mere, end man ved første Øjekast bliver sig bevidst, til det ejendommelige Indtryk af disse Skulpturer, at de til Grundlag ikke have nogen sikker vandret Linie, men de krumme og skraa Voluter, der synes at have en evig elastisk Uro i sig. Oven over Midten af enhver af Sarkofagerne sidder i en Fordybning i Væggen Figuren af den afdøde Fyrste. Monumentet som Helhed betragtet kommer saaledes til at danne en stor Trekant, hvilket har faaet en afgørende Betydning for Kompositionen af de enkelte Statuer, navnlig af de hvilende Skikkelser til Siden. Anordningen af Linierne har her ikke mindre at sige end ved de malede Dekorationsfigurer i det Sixtinske Kapel og maa endog bære sin Del af Skylden for tvungne Stillinger og Vilkaarligheder i Legemsbygningen: Auroras venstre Skulder er f. Ex. til Bedste for Skraalinien ikke lidt fortegnet.

Da Michelangelo ikke alene var Monumenternes Billedhugger, men tillige hele Rummets Arkitekt, havde han her Lejlighed til at benytte sig af et stort Virkemiddel, nemlig den maleriske Fordeling af Lys og Skygge paa Figurerne paa den bestemte Plads, der er dem anvist. Med størst Effekt kommer dette frem paa den siddende Figur af den ene Hertug — efter den gamle Benævnelse: Lorenzo* —, den, som har faaet Tilnavnet »il pensiero«, hvor det dejlige Udtryk af stille Eftertanke faar en forhøjet Stemning ved den Skygge, der fra Hjælmen dækker hele Ansigtet. Men Lysvirkningen spiller overhovedet en stor — og flere Steder mærkværdig skøn — Rolle ved Indtrykket af alle disse Skulpturer, større end ved de plastiske Værker fra Michelangelos tidligere Tid. I Begyndelsen af sin Virksomhed var han jo næsten udelukkende Billedhugger, og Indflydelsen af Plastiken paa hans enkelte Malerier er let at spore; det var først det kæmpemæssige maleriske Foretagende paa

* Som bekendt har H. Grimm (II, 167) fremsat den Anskuelse, at Navnene paa de to Hertugers Figurer fra gammel Tid af vare forvexlede af Biograferne. De Grunde, som Grimm anfører for denne Mening, ere slaaende, om end ikke fyldestgørende. I hvert Fald er det sandt, hvad Grimm selv tilføjer: »Dog har Michelangelo kun i ringe Grad holdt sig til Naturen i disse Statuer«; — men naar dette indrømmes, bliver ogsaa Grundvolden for Undersøgelsen undergravet, og Undersøgelsen mister overhovedet sin væsentligste Interesse.

Fig. 101. Michelangelo: il Crepusculo. Figur fra Gravmælet over Lorenzo af Medici. S. Lorenzo. Florents.

Hvælvingen over det Sixtinske Kapel, som ret gjorde ham til Maler. I de Medicæiske Monumenter finde vi det omvendte af det oprindelige Forhold, nemlig en Indflydelse af maleriske Principer paa Skulpturen. Dette fik en stor Betydning for den senere Renæssances Billedhuggerkunst.

Vi ville betragte de fire Figurer nærmere enkeltvis. Tilfælles have de, at de alle ere nøgne — det var jo i højeste Grad det »metafysiske Menneske«, Elementarvæsener i Menneskeskikkelse, som det her var Opgaven at fremstille —; men enhver af dem har dog en Stump Klædebon, hvorpaa den hviler eller som dækker lidt af Legemet. Fremdeles at ingen af dem er helt fuldført, at Forholdet mellem den udarbejdede Form, der mange Steder lyser af den højeste Fuldendthed, og den raa Marmorblok aldrig er fuldstændig klaret. Enhver af Figurerne strækker det ene Ben hvilende ned over Sarkofagens Side; men paa dem alle følger Marmorblokken dette Ben. Paa Aurora er den udarbejdet som et nedhængende Stykke af Klædebonnet, i hvilket Foden hviler; ved Crepusculo har Tanken maaske været den samme, medens det paa »Dagen«

Fig. 102. Michelangelo: Aurora. Figur fra Gravmælet over Lorenzo af Medici. S. Lorenzo. Florents.

og »Natten« ser ud, som om Marmoret egentlig skulde være borthugget og Benet hænge frit ned — hvilket maaske er opgivet af Frygt for, at Stenen skulde briste.

Hvis det klangfulde Navn Aurora (Fig. 102) vækker Følelsen af et muntert tindrende, frejdigt Haab i vort Bryst, saa viser Michelangelos Aurora os paa det klareste, at han ikke har forbundet slige Forestillinger med Navnet. Denne jomfruelige Skikkelse af Jætternes Slægt hviler paa sit Fjæld, hvor hun har slumret om Natten; hun vaagner ved Daggryet, vælter sig tungt om paa Siden, idet hun stemmer den ene Fod imod Klippen; Overkroppen løfter hun uvillig og tungt paa den mod Klippen støttede Albue, vender Ansigtet frem over Skulderen og ser ned i Rummet. Hun rejser ikke Hovedet op; hvorfor skulde hun have Lyst til at vaagne? Al det vaagne Livs bitre Smerte begynder jo at aabenbare sig for hendes Blik, Munden aabner sig halvt som af et skærende Suk. Er det Dagen, som dette Aasyn bebuder, saa er det en kummerfuld, en farveløs Dag. Sløret falder ned fra hendes Isse; men med den ene Haand holder hun en Flig af det, som om hun spurgte sig selv, om det ikke var bedre at

tilhylle sit Hoved igen. Forunderligt, at en saadan Lede i Sindet — en saadan Utidighed, kunde man næsten sige — kan imponere os som noget ophøjet! Thi man føler vel, at hun, som hviler der, er af en Natur, der er langt hævet over Jordens Kryb, hvis Daarskab og Ondskab volder hende saa megen Lede. Hvor mægtig udviklede ere ikke disse Former! Med hvilken Accent og Kraft ere de ikke hensatte! I Ansigtstrækkene staa de endog med en saadan Skarphed, at man næsten ikke kan forklare sig, at de dog kunne forene sig saa godt med det Indtryk af Ungdom, som hele Skikkelsen frembyder.

Paa den anden Side af den samme Sarkofag, som bærer Aurora, hviler »il Crepusculo« (Fig. 101), Aftenskumringen, fremstillet som en Mand, der er ude over Ungdomsaarene, mægtig, skønt just ikke overdreven af Legemsbygning. Naar man fordyber sig saaledes i disse Figurer, at Fantasien helt beherskes af dem, forvandle Sarkofagerne med deres Skraaninger sig til Bjærge, paa hvilke man ser de gigantiske Væsener hvile med Himlen til Baggrund. »Il Crepusculo« vender Hovedet til Siden og ser tankefuld, drømmende langt ud i Rummet, ned i de skumrende Dale, hvor Lysene slukkes et efter et, ligesom »Børnene gaa af Skole«, medens bag ham de evige Stjerner tændes en efter en paa den klare Aftenhimmel*. Denne Figur gør maaske ikke saa stort et Indtryk som Aurora, den er mindre skøn i Linierne og mindre fuldendt; men den rummer dog Aftenens fredelige, Sindet vederkvægende og Lemmerne løsende Stemning; man føler, at Kunstnerens Hjerte har kunnet finde Hvile, naar Natten drog sit Slør over Livet. Musklerne ere saa velbehagelig slappede, den højre Fod er magelig sat hen foran det udstrakte, hvilende, venstre Ben og støtter mod Randen af Voluten; Overkroppen er løftet lidt i Vejret, støttet paa den venstre Albue, medens højre Arm hviler med fuldkommen ledig Ro langs med Siden og over det løftede Laar. Denne for Michelangelo usædvanlige rolige Stemning udtaler sig ogsaa her i et enkelt usædvanligt Træk, nemlig i Stillingen af Hænderne. Ellers stræber han efter det livligste Formspil ved at lade Fingrene skilles ad, saaledes at Pegefinger og Langfinger ere mere eller mindre udstrakte, medens de to sidste Fingre ere bøjede lige fra nederste Led af. Denne Vane hos Kunstneren kommer endog tidt noget umotiveret frem; men han har her med Rette gjort sig fri for den: Stillingen af Hænderne er ganske simpel, og Fingrene følges smukt ad.

Naar man fra disse Figurer paa det ene Monument vender sig om til dem paa den anden Side, er det paafaldende, at disse ere større i

* Senere Anmærkning. Da jeg i dette Aars Foraar nedskrev ovenstaaende Ord, havde jeg ingen Forventning om, at jeg skulde se dem bekræftede med mine legemlige Øjne. Jeg oplevede det dog, da jeg ved Michelangelo-Festen i Florents, den 12te September om Aftenen for første Gang saa det store nye Monument paa S. Miniato Højen. Dér ere Bronzeafstøbninger af de fire Figurer, som omtales ovenfor i Texten, anbragte paa den store Bronze-Davids Fodstykke. »Il Crepusculo« viste sig der mod den dæmrende Aftenhimmel netop paa den Maade, som jeg ovenfor har beskrevet den.

Maalestok og fylde paa en mere imponerende Maade i Rummet. Det er sikkert de senest udførte, og den samme indre Lov i Michelangelos Udvikling, som kan skønnes i det Sixtinske Kapels Loftsmalerier, gør sig ogsaa her gældende: at han bestandig mere og mere tragter efter at lade den enkelte menneskelige Figur gøre en stor og fyldig Virkning mellem Omgivelserne.

Her paa det andet Monument ser man til venstre den berømte Figur af »la Notte« (Fig. 103). I Modsætning til Aurora, men i god Overensstemmelse med de ældgamle Forestillinger om Natten som Guddom, er denne Kvindeskikkelse skildret mere som Moder end som Mø. Formerne ere ungdommelige, men det er dog meget kendeligt paa Brysterne, at de have givet Die; de ere noget løse, slappe, hængende og ikke urørte. I det bøjede Underlivs dybe Tværfolder gør Legemets Stof sig noget materielt gældende; ogsaa i den mægtige Form af den tilbagebøjede venstre Skulder møder man stærkt det naturalistiske Studium — det ene med det andet fremkalder et Indtryk, som ikke er helt af Skønhed. Hun sover; men Michelangelo, der, naar han vilde udtrykke en Ting, just ikke bandt sig strængt til Erfaringen om den Maade, hvorpaa Livet i Virkeligheden udtrykker den, har givet hende et for en sovende altfor oprejst Leje og en umagelig Stilling. Man har i denne Henseende allerede tidligere draget en Parallel mellem »la Notte« og den berømte antike Figur af den slumrende Ariadne i Vatikanet, i hvilken Søvnen heller ikke er fremstillet i Overensstemmelse med Virkeligheden. Michelangelo og Antiken stillede sig lige frit over for det erfaringsmæssige; men i Opgavens Løsning gik Florentineren sin egen, fra Antiken fuldkomment forskellige Vej, krævede en effektfuldere Fordeling af Lys og Skygge, fremhævede skarpere visse fremspringende Hovedpartier af Legemet, yndede en stærkere Krydsning af Linierne og søgte mere at udtrykke den indre, bølgende Uro i Skikkelsens Drømmeliv. Hertil kommer endnu for disse Figurers Vedkommende de særegne Fordringer til Liniernes Gang, som Figurernes dekorative Betydning i den hele Komposition stillede, hvilke Fordringer i Stillingen af »Nattens« Figur næsten træde despotiske frem. Det højre Ben — inderst mod Væggen — hænger magelig hvilende ned over Klippeblokken som over et Sæde; den venstre Fod derimod er sat op paa dette Sæde, endog paa en Forhøjning paa det. Hele det venstre Ben, som er skarpt bøjet i Knæet og saaledes kommer til at danne en Vinkel, der vender næsten lige opad, viser sin mægtige, men dog skønne Form lige i Profil — Foden er navnlig af en uovertræffelig Skønhed i Formen. Overkroppen vender hun mere udad, saa at endog den højre Albue kan støtte imod det opadbøjede venstre Laar. Hovedet med det lukkede Blik er bøjet fremover; og Issen hviler let imod den højre Haand, dog ikke mod den fulde Haandflade, men mod Siden af Haanden, som er bøjet i Ledet: det er et af disse Træk i Stillingen, som hos Michelangelo undertiden vidne mere om et kunstne-

Fig. 103. Michelangelo: la Notte. Figur fra Gravmælet over Juliano af Medici. S. Lorenzo. Florents.

risk Arrangement udenfra, end om en sympathetisk Følelse for det naturlige. Venstre Arm er bøjet stærkt tilbage i Skulderen; den støtter med Albuen mod Blokken og omfatter en sælsom, barok Maske, der vender sine hule Øjne og sin opspærrede Mund med de store Tænder lige ud imod Beskueren i Kapellet. Hvad Kunstneren egentlig har ment med at give Klippens forreste Flade denne uhyggelige Form, er vanskeligt at gætte; bedre forstaar man Uglen som Nattens Symbol, der har faaet sin Plads i Vinkelen af det bøjede venstre Ben. — Samtiden ødslede med de mest begejstrede Lovtaler over »Nattens« Figur og synes at have beundret den fremfor nogen af de tilsvarende*. I det hele har Eftertiden vistnok ikke ganske kunnet istemme denne Beundring: os forekommer »la notte« at være den mest kunstige og mindst poetiske af de fire Skikkelser — enkelte Træk, f. Ex. det flade Baghoved, ere endogsaa stødende —; men vist er det, at Behandlingen af Overfladen betegner Toppunktet af al Virtuositet i Retning af at forvandle Marmor til menneskeligt Kød og Blod**.

* Det bekendte Epigram af G. B. Strozzi og Michelangelos stolte og herlige Svar derpaa ere oversatte meget heldig paa Dansk af M. Hammerich; se »Vintergrønt«, udgivet af Chr. Richardt, København 1866.

** En meget lærerig Kendsgerning er det, at Figuren af Leda, hvilende paa Lejet

Fig. 104. Michelangelo: il Giorno. Figur fra Gravmælet over Juliano af Medici. S. Lorenzo. Florents.

»Il Giorno« (Fig. 104), der paa den anden Side af Sarkofagen danner Modstykket til »la notte«, frembyder et saa forunderligt, gaadefuldt, men mægtig gribende og imponerende Syn, som Alverdens Kunst nogensinde har havt at vise os. Det varer en Stund, inden vi blive ret fortrolige med, hvad det egentlig er, vi se. Bjærgtoppe og Skyer kunne jo antage allehaande forunderlige Skikkelser for Øjet, naar vi vandre ud i Naturen. Er det et Fjæld, eller er det en levende Skikkelse? Er det en Løve, eller er det en Kæmpe? Enkelte Ting løsne sig efterhaanden ud for Blikket og overbevise os om, at det virkelig er en organisk Skikkelse. Dette venstre Ben, som han har kastet saa grandiost hen foran det højre Laar, viser os Former, som svulme af en saa overmenneskelig mægtig Kraftfylde, men som tillige illudere saa overbevisende og indlysende for vore Sanser, at vi føle os stillede ganske umiddelbart

med Svanen i Skødet, som Michelangelo malede for Hertugen af Ferrara omtrent samtidig med, at han udførte Nattens Figur, frembyder stor Lighed med denne i Stillingen og Formen — naturligvis uden just at være en Gentagelse. Det er et nyt Bevis for, at Udgangspunktet for Michelangelos Kunst ikke var den historisk givne Objektivitet — thi den i Mythologien givne Forestilling om Natten har jo intet at gøre med den i Sagnet givne Forestilling om Leda —; men Menneskefiguren uden særlig historisk Kvalitet, i dens Formskønhed og dens Bevægelses Rythme.

overfor et Væsen, der overgaar vor egen Slægt hundrede Fold i Vælde, men som dog lever i den fuldeste Virkelighed og i den Grad er Kød af vort Kød, at vi næsten kunne fornemme den Livskraft, hvormed Blodet ruller i dets Aarer. Michelangelos Mejsel har aldrig udført en mere glimrende organisk Form; det er — for at tale Filosofernes Sprog — den fuldendte Forening af Ideal og Virkelighed — Virkelighed lige indtil Folderne i Fodsaalens barkede Hud. Men Skikkelsen er os endnu gaadefuld og utydelig. Hvor besynderlig virker den ikke! Den strækker sig bredt og stort, med en jætteagtig Trods og Uforskammethed, paa sit Klippeleje som paa en Løjbænk, halvt siddende, halvt liggende. Højre Fod hænger magelig nedover Sædet, og det venstre Ben, hvis Knæ hæver sig højt og er stærkt bøjet, er som sagt kastet hen foran det højre Laar. Saaledes hviler en Kæmpe sig, naar han har ledige Stunder. Men der er alligevel ikke Hvile i denne Skikkelse. I Modsætning til den slumrende Nat, som vender Brystet frem, drejer denne den brede Ryg ud imod Beskueren, Vendingen er atter her saa stærk, at højre Albue støtter mod venstre Side af venstre Laar. Hvilken Ryg og hvilket Skulderblad! Formerne synes næsten fantastiske i deres Storhed og Sammenfletning, de ere mejslede med en saa kolerisk Energi, at vi ringe Mennesker kunne blive ganske forknytte over Billedet af en saadan Natur og en saadan Kunst; vi bøje os for disse vældige Paastandes Kraft og lade være at analysere dem. Ryggens grandiose Vending er yderligere fremhævet i Linierne derved, at den venstre Arm — den, som er længst inde mod Væggen — er kastet hen bag Ryggen, Underarmen hvilende paa Klippen, Haanden ledig. Naar Michelangelos Figurer ikke have noget bestemt at lade deres ubændige Legemskraft gaa ud over, ytre de den dog, siddende eller liggende, ved uvilkaarlig at søge en vanskelig drejet Stilling, der giver Musklerne Motion. Endskønt Ryggen, navnlig venstre Skulder, er vendt fremad, vender Ansigtet sig ogsaa ud mod Beskueren og ser frem over Skulderen, som dækker dets nederste Del, Skægget. Det er Solen, som viser sit Ansigt halvt over Fjældaasen. Men den ser ikke med noget naadigt Blik paa Verden, ligesaa lidt som Aurora. Hovedet er slet ikke fuldført, kun halvt begyndt; med hastige, dristige Slag er der mejslet nogle Træk hen, som ligne et Menneskes, men ogsaa minde om en Løves. Kunstneren har egentlig blot villet give en Mine, et Udtryk af den dybeste, harmfuldeste Foragt for Verden og dens Færd. Denne Dag, som saa tvært vender Verden sin brede Ryg, vil vel ogsaa snart vende sit Ansigt bort fra den igen*.

Statuen af »Dagen« forekommer mig at være som Udraabstegnet for hele Michelangelos Kunst. Det vilde se ilde ud, hvis den var eneste

* Sammenlign med Hensyn paa Karakteristiken af denne Figur den Maade, hvorpaa de antike Digtere beskrive Kykloper, Giganter og lignende Væsener, f. Ex. Odysseen IX, 191, hvor der staar om Polyfemos, at han lignede »en knejsende Bjærgrygs skovbevoxede Aas«. Saaledes taler den antike Poesi ikke om Guderne.

Repræsentant for en stor Kunst, som var os efterladt: Menneskeheden vilde da maaske snarere blive bange for Kunsten end komme til at elske den. Men denne Figur — og Aurora — kræver alligevel sin Plads i det lille Selskab af det ypperste, som Kunsten har frembragt. Saa mægtig, saa overvældende og paa samme Tid saa ensidig, saa despotisk subjektiv er vistnok ingen anden af Michelangelos Figurer. Den er helt og holdent Michelangelo, hans Sind, hans Humør, hans Ideal af Legemsformer; ingen anden Magt, ingen almengældende Idé har Del i dens Tilværelse eller har lyst den i Kuld og Køn, han er ikke alene dens Fader, men dens Fadder. Kunstværker ere tidt Kompromis'er mellem den Kunstner, som har frembragt dem, og Tidsaandens, Omgivelsernes almene Krav; det kan om mange Kunstværker siges i den bedste Forstand, og om andre i den sletteste; om denne Figur kan det ikke siges i nogen Forstand. Den er snarere et Slag i Ansigtet end et Kompromis. Kunstnere kunne tidt betragtes som Udtalelsesorganer for højere Aandsmagter, der have en mere grundfæstet Tilværelse, end de selv have; Michelangelos Kunst er ikke Organ for noget andet end ham selv. Naar vi bøje os for den, er det alene for den mægtig overlegne Subjektivitet, hvis Berettigelse vi dybt føle og anerkende, og af hvem vi ikke forlange, at den skal være imødekommende.

Saaledes havde Michelangelo, der begyndte som alle andre Kunstnere med at færdes i Verden og laane Haand til dens Opgaver, omsider fordybet sig saaledes i sin egen Subjektivitet og dens selvvalgte Opgave, at han sad derinde som i en af de Huler, hvorhen det gamle Testamentes Helte eller Profeter tyede, naar Verden blev dem for ond. Han var ikke ledig derinde; paa Profeters Vis slyngede han sine gavnlige, rensende Lyn ud over Verden og lod Menneskeheden føle Modsætningen mellem det, hvortil den var skabt og bestemt, og det, den var blevet. Men lykkelig var han ikke, det er den ensomme afskaaret fra at være. Han vidste, at der var noget bedre end Lykken.

Efter den Tid malede han det store Dommedagsbillede og udførte ogsaa andre Billedværker. De ligge udenfor det Æmne, vi have valgt os, og betragtede under Synspunktet af Fremstillinger af Menneskeskikkelsen staa de ikke paa Højde med hans tidligere Værker.

CORREGGIO (1885).

En Kunstners Liv udgør ikke en Enhed, der samler sig om et enkelt fælles Punkt som Centrum. Det er en Retning, et afskaaret Stykke af en af de Traade, der betegne hans Tidsalders Udviklingsgang. Han faar fra Fortiden en Tilskyndelse i denne Retning og driver den selv videre i Kraft af, hvad han personlig gennemlever, evner og vil. Han maa derfor karakteriseres ved to Punkter, et Udgangspunkt og et Maal; men da Maalet mest beror paa, hvad han selv har villet, saa er det af større Vigtighed for hans Karakteristik end Udgangspunktet.

Linien i Correggios* Liv angiver en af den yngre Kunsts allervigtigste Overgange og er saa tydelig tegnet som næsten ingen anden Kunstners. Man kan umulig tage fejl af den, naar man sammenholder ensartede Rækker af hans Hovedværker. Blandt saadanne vil jeg strax anføre hans fire store Altertavler med den tronende Madonna mellem Helgener, fra forskellige Perioder i hans Liv, nemlig:

1. Madonna di S. Francesco, i Dresden, malet, da Correggio var 20 Aar gammel, 1514—1515 (se Fig. 19).

2. Madonna di S. Girolamo, (»Dagen«) i Parma. Bestilt hos Correggio 1523 (Fig. 105).

3. Madonna di S. Sebastiano, i Dresden, malet 1525 (Fig. 106).

4. Madonna di S. Giorgio, i Dresden, malet i Correggios seneste Aar, efter 1530 (Fig. 107).

* Antonio Allegri, født i Correggio 1494, død sammesteds 5te Marts 1534. Udviklet under mangehaande kunstnerisk Indflydelse fra forskellige Sider (hvorom mere nedenfor). Hans produktive Kunstnerliv tilhører udelukkende hans egen Provins (Correggio, Parma og de nærmest liggende Byer). Giftede sig 25 Aar gammel med en 16aarig Pige og fik i Ægteskabet 4 Børn. Om hans personlige Forhold véd man gennem Dokumenter ikke saa lidt; men det angaar næsten kun det rent forretningsmæssige. Vasari erfarede paa anden eller tredje Haand længe efter hans Død et dunkelt Eftermæle om hans Personlighed. Han var yderst skrupuløs som Kunstner (Kolorist) og skal have været ængstelig, vistnok upraktisk som Menneske (»et Pattebarn«). Hans Tilværelse har ikke været lys. »Om han end maaske af Naturen var tilbøjelig til det gode, formørkedes hans Liv dog mer end billigt ved Trykket af de Lidenskaber, som sædvanlig tynge paa Menneskene« (hvilke?). Han kan ikke have manglet Ejendom, men har maaske været mere økonomisk bekymret (*misero*), end der var objektiv Grund til.

I Galleriet i Dresden, hvor man paa en og samme Væg ser tre af disse Altertavler — og desuden den berømte »Nat« (ɔ: Hyrdernes Tilbedelse) — faar man et lignende Indtryk af Correggios Udviklings-Retning, som man i Vatikanets Galleri kan faa af Rafaels gennem Ungdomsværket »Marias Kroning« (1503), »Madonna di Foligno« (1511) og hans sidste Arbejde »Transfigurationen« (1520). Afstanden i Stil mellem Correggios første og sidste Værk er ikke saa stor som mellem Rafaels, uagtet Correggio ved sin Død dog havde tilbagelagt lidt flere Aar (40) end Rafael (37). Men Rafael har ifølge sin enestaaende og vedblivende Evne til at assimilere anden Kunst gennemgaaet saa store Omdannelser af sin Stil, at man er udsat for at slippe Traaden i hans Udvikling og kun gennem flere Mellemled ret forstaar, at det sidste hidrører fra den samme Kunstner som det første. Hos Correggio føler man langt stærkere Retningens Enhed, dens konsekvente Fortsættelse fra Udgangspunktet, saa megen Forskel der end her er mellem det første og det sidste.

Hvad man gennem den anførte Række lærer om Correggios Udvikling, bekræftes paa hundrede Maader af hans andre Værker, som efterhaanden ere blevne spredte over alle Europas store Gallerier, fra Madrid og Neapel til St. Petersborg, fra London til Buda-Pesth. Det gaar, for strax at sige det i Korthed, ud paa, at, naar man overhovedet kan kalde den moderne Humanisme, i Modsætning til den antike, den emanciperede, saa er Correggio den mest moderne af alle, fordi han er den mest emanciperede. Alt, hvad der i Oldtid, Middelalder og endnu i den ældre Renæssance havde været af Respekt for det, som Kunsten havde at fremstille, smelter efterhaanden — ja snart — aldeles bort for ham i en Varmegrad af hidtil ukendt Styrke, en glødende, alt gennemtrængende Sympathi og Trang til Fortrolighed.

Der er noget af dette i al Udvikling af Billedkunsten, i Oldtidens græske saavel som i den hollandske fra det 17de Aarhundrede. Under en saa stærk Udvikling som i den ældre Renæssance kom det meget tydelig frem hos flere Kunstnere, f. Ex. Filippo Lippi og Leonardo da Vinci, til en vis Grad hos dem alle. Det blotte Respektsforhold til Æmnet er koldt og stivt; det kan give den fremstillede Figur en vis imponerende Karakter som i byzantinske Mosaiker eller ægyptiske Statuer; men det giver ikke Liv og Varme. Kunsten arbejder bestandig hen til at trænge fortrolig ind i sin Genstand, favne den, smelte sammen med den, gøre den blød og lind. For de fleste store Kunstnere stiller dette sig saaledes, at der bliver et særegent Spil mellem Respekt og Sympathi i deres Forhold til Æmnet, og en Afglans af dette Spil i den fremstillede Figur. For nogle kan vel Respekten voxe med Sympathien. For Correggio alene er denne Udvikling et og alt. Hans Drift gaar ud paa fuldstændig at gøre Ende paa Respektsforholdet og at lade det vige for Sympathien.

Et Exempel fra den ovennævnte Række af Altertavler vil gøre dette

tydeligere, men rigtignok paa en Maade, som strax blotter Sagens meget betænkelige Side.

Paa den tidligste af dem, Madonna di S. Francesco, findes blandt Helgenerne, der staa forneden om Madonnas Trone, ogsaa Døberen Johannes. Han ser ud imod Beskueren med sit glødende Blik og peger, som Johannes jo altid gør, op imod Kristusbarnet paa Moderens Skød. Det er en meget lyrisk og egentlig ikke nogen stræng Skikkelse; men det er dog en Mand, ikke alene med Skæg paa Hagen, men ogsaa med Villie i Hjertet, en Sværmer og Ivrer med et let Anstrøg af asketisk Liv. Springer man nu over til det sidste Billede i Rækken, Madonna di S. Giorgio, finder man med Forbavselse en ganske anden Johannes, skønt hans Rolle paa Billedet er nøjagtig den samme her som hist. Endnu paa det tegnede Udkast til denne Komposition, der ligesom Maleriet findes i Dresden, er Johannes den alvorlige, skæggede Mand; men paa Maleriet er han bleven til en ganske glathudet, vellystig Dreng i Pubertetsalderen, med et fyldigt Faunshoved, med Mundvigerne borede leende op i de tykke Kinder, og med et Par store Øjne, som visselig ikke gløde af hellig Alvor og Iver. Hans Stilling er ubeskrivelig magelig, kælen og uærbødig, og hans Pegen paa Kristusbarnet gaar ud paa intet mere, end at det er en mageløs sød Unge, der som saadan nok er værd at se paa*. Jacob Burckhardt siger, at der er dem, som have Ret til at hade Correggio**; og denne Johannes synes at godtgøre, at Burckhardt har Ret til at sige det, skønt han ikke netop taler om den. Vel at mærke, det kommer herved ikke an paa, om man med Hensyn til de kirkelige Ideer er konservativ eller ikke. Den strænge Raaber i Ørkenen, der ringede med Stormklokker for Ørene af Fyrster og Folk, indgyder i hvert Fald Ærefrygt som historisk Skikkelse og fortjener en anden Behandling. Renæssancemestrene af de ældre Slægter havde fremstillet Johannes med haardere og skarpere Træk end nogen anden Skikkelse; og skønt allerede Leonardo og Rafael havde gjort Døberen til den unge og skønne Dreng, havde de dog fremstillet ham som en alvorlig Skikkelse. Men hos Correggio er her al Karakter, baade i ethisk og

* Paa Correggios store Frescomalerier i Parmas Kirker, som i Tiden falde imellem de to her nævnte Altertavler, findes ogsaa et Par Figurer af Johannes den Døber, begge mandig udviklede, skæggede. Men til den sidste af disse, i Domkirken, har Correggio tegnet et Udkast (nu i Louvre) af en ganske ungdommelig Johannes, der dog er alvorligere end Figuren paa Madonna di S. Giorgio og meget skøn.

** Jac. Burckhardt »Der Cicerone«, Basel 1860, S. 951. Vi sympathisere egentlig ikke med Burckhardts Betragtning af den italienske Kunst med dens næsten ubetingede Forgudelse af Rafael, dens Kølighed mod Michelangelo og dens stærke Uvillie mod Correggio. Men i hans forresten meget løse Skizze af Correggio ramme flere Udtryk udmærket godt dennes angribelige Sider og ville i det følgende blive anførte. Senere Forfattere, især J. Meyer, Direktør ved Billedgalleriet i Berlin og Forfatter til den store Bog Correggio (Berlin 1872), optræde i Modsætning til Burckhardt som overstadige Beundrere af Correggio.

historisk Betydning, udslettet: den vældige Bas er slaaet over i en rent kastratagtig Diskant.

I den samme Retning gaar hele Udviklingen i disse Alterbilleder.

Paa det ældste af dem hæver Madonnas Trone sig endnu højt over Helgenerne til begge Sider. Der er baade i legemlig og aandelig Betydning Plads og Afstand mellem Figurerne: med alt det livlige og glødende i deres Udtryk have Helgenerne dog en bestemt Følelse af den evige Afstand mellem sig og Himmeldronningen, de tilbede virkelig. Det skønneste paa Maleriet, ja noget af det skønneste af hele den italienske Kunst, er Katharinas unge Hoved, der bøjer sig lidt til Siden og ser opad med et Udtryk, der slynger sig i Vejret som en fin, duftende Offerrøg. I hele Billedets Anordning er der endnu den ældre Tids festlige Ceremoniel, dens rythmiske Linier og dens sammensluttede Enighed i Figurernes Følelse og indbyrdes Forhold. Alt dette er allerede i Madonna di S. Girolamo veget for et langt mere fortroligt og nærgaaende Samkvem. Madonna med Barnet sidder her langt nede mellem de andre, og fra begge Sider trænge Helgenerne sig, uden at ænse hinanden det mindste, ind imod det lille Kristusbarn og søge at erobre det for sig, saaledes at Barnet — med Fare for at gaa midt over — med den venstre Side tilhører den elskovsfulde Magdalena, der lægger Kinden imod dets Hud, med den højre den lærde og videbegærlige Kirkefader, Hieronymus, som prøver dets Visdom. Vi skulle senere dvæle mere ved Figurer og Forhold paa dette overordentlige, i sin Slags mageløse Maleri, men lægge her kun Mærke til, hvorledes al Enhed i Samkvemmet er opløst, og Personerne kun følge deres øjeblikkelige Indskydelser i forskellige Retninger.

Fig. 105. Correggio: Madonna di S. Girolamo. Parma.

I Madonna di S. Sebastiano er Kompositionen egentlig gaaet ud fra den samme Modsætning mellem det himmelske og det jordiske, som er saa gennemgaaende i den ældre kirkelige Kunst og endnu hos Rafael. Correggio har modtaget det nedarvede Motiv; men al hans Stræben gaar

netop ud paa at ophæve Modsætningen, slaa Bro over Svælget. Idet Himlen aabner sig i luende Guldglans og Madonna svæver frem, siddende med Barnet paa Skyen og med overgivne Engle tumlende sig omkring hende, modtages hun af den hellige Sebastian, der staar forneden bundet med Hænderne til Træet, med en inderlig fornøjet Jubileren som en rigtig kær Gæst, men forresten som hans bedste bekendt af Verden. Han hopper om imod hende for at se hende saa meget, som han for sine bundne Hænder kan. Den hellige Rochus sover og vaagner ikke af sin Søvn for Madonnas Skyld. Biskoppen Geminianus, som knæler midt i Forgrunden, strækker den ene Arm ud imod Beskueren og peger med den anden op imod Madonna: hans hele Villie gaar ud paa at faa Beskueren med ind i Sagen, at faa ham lokket over Billedets Tærskel og derefter — ad et Par magelige Trappetrin — lige op i den syvende Himmel.

Fig. 106. Correggio: Madonna di S. Sebastiano. Dresden.

I Madonna di S. Giorgio sidder Madonna atter paa Tronen, men hæver sig næsten ikke op over de fra begge Sider tæt omgivende Figurer. Her er Trængslen stærkest, og Fortroligheden bliver ligefrem banal, som om det hele var en Selskabelighed i en himmelsk Salon. Man har ikke synderlig Respekt for hinanden indbyrdes fra nogen af Siderne. Madonna kurtiseres fra den ene Side af den hellige Peter Martyr som en Herskabsfrue af en affekteret Abbé: en saadan Blanding af det fidele og det hofmandsagtig indsmigrende som i denne Helgens Udtryk var vistnok aldrig før set i den kirkelige Kunst. Medens Madonna vender sig til venstre, vender Barnet paa hendes Skød sig til højre, mod Bispen Geminianus; det har nemlig faaet Øje paa hans Helgen-Attribut, den store Kirkemodel, morer sig over den, som ethvert Barn vilde more sig over et saadant prægtigt Stykke Legetøj, og rækker efter den. Den gamle Biskop drejer Hovedet henrykt, forelsket om imod ham og finder ham ligefrem uimodstaaelig: han kunde spise ham af lutter Kærlighed.

Man véd ikke ret, hvor dette sødladent lækre Udtryk hører hjemme — snarest i en eller anden meget ungdommelig Forførelses-Historie — ; kun véd man, at det hos en saadan højærværdig Mand med hvidt Haar og Skæg ligeoverfor et lille Barn er et gyseligt Stykke Unatur. Men i dette ellers modbydelige Selskab — vi minde om den oven omtalte Johannes — er der foruden Kristusbarnet flere yndige Barneskikkelser; og den hellige Ridder Georg i Forgrunden har endog en vis bredt skaaren Djærvhed i Holdningen, skønt Udtrykket i hans Hoved er tomt og ubetydeligt nok.

Fig. 107. Correggio: Madonna di S. Giorgio. Dresden.

Sammenligner man selve Madonnafigurerne paa disse fire Billeder, vil man finde, at hun bliver mere og mere ubetydelig i Karakteren. Meget betegnende er den Maade, hvorpaa hun sidder. I den ældste Altertavle er hendes Holdning dejlig fri og let og mangler ingenlunde en Følelse af Overlegenhed: hun har ikke alene Hjertets Trang til at bønhøre og hjælpe, men ogsaa Bevidstheden om at være den, som kan det. Men paa alle de senere sidder hun meget mere sammenkrøben, med Fødderne krydsvis over hinanden trukne ind under Sædet, der er meget lavt, saa at hendes Knæ, naar Figuren betragtes noget nedenfra, som i Madonna di S. Giorgio, ses besynderlig højt til Vejrs i Nærheden af Skuldrene. At Værtinden, som fører Forsædet i denne himmelske Selskabelighed, er saa fordringsløs og gør sig saa lidt gældende, bidrager meget til at gøre det hele hyggeligt og utvungent; men det opløser ogsaa al Myndighed og Enhed. Noget lignende er Tilfældet i den allegoriske Komposition af »Dyderne« — Fortitudo i Midten, Justitia til den ene og Prudentia til den anden Side — som Correggio har udført to Gange i Vandfarve (i Louvre og i Palazzo Doria i Rom). Dette Billede er ellers komponeret omtrent som en Altertavle; men paafaldende er det, at Sidefigurerne sidde paa Jorden med Benene trukne ind under sig, og at Midtfiguren næsten sidder

paa Hug. Endog i den moderne Kunst er dette usædvanligt i Figurer af denne Art; i den antike Kunst vilde det være blevet betragtet som aldeles utilstedeligt.

Et lignende Resultat med Hensyn til Correggios Udviklingsgang faar man ved en Sammenligning mellem hans to store Hovedværker, Fresco-

Fig. 108. Correggio: Kuplen i »S. Giovanni«. Parma.

dekorationerne i Parmas Kirker, hver for sig omfattende en hel Verden af Skikkelser, nemlig:

1. i Kuplen og Koret m. m. i S. Giovanni Evangelista, malet 1521—1524, og

2. i Kuplen i Domkirken, malet 1526—1530.

Den indre Halvkugleflade af Kuplen i S. Giovanni er i hele sin Udstrækning uden nogen Inddeling forvandlet til et Billede af den aabne Himmel (Fig. 108). Forneden ved Kuplens Rand ses Evangelisten

Johannes knælende, med Armen hvilende over Ørnens Ryg. Han er en ældgammel Mand; hans Mester er forlængst faret til Himmels, og hans Medapostle have lidt Døden; han er endnu alene tilbage paa Jorden, og nu, før sin Død, genser han dem alle i en Aabenbaring (Fig. 109). Øverst oppe fra farer Kristus ned imod ham; i en Kreds rundt om Himlen svæve paa Skyer gruppevis de øvrige Apostle, nogle seende opad

Fig. 109. Correggio: Evangelisten Johannes. Fra Kuplen i »S. Giovanni« i Parma. Efter D. Toschis Akvarel.

mod Kristus, andre ned mod deres gamle Ven paa Jorden, atter andre ud i Luften, nydende deres evige Lyksalighed*.

Hvor gaar det ikke denne knælende Olding til Marv og Ben, hvilket mægtigt sugende Drag i Følelsen, idet han hæver Øjnene opad mod Kristus og aabner Hænderne! Her er ikke alene en magnetisk, sympa-

* Fejlagtig angiver J. Meyer, at Billedet fremstiller »Kristi Himmelfart« (tænkt som Vision for Johannes). Der er mange Grunde mod at antage dette, bl. a. ogsaa, at Kristus svæver ikke opad, men nedad mod Johannes: hans Klædebon flagrer nemlig opad.

thisk Tiltrækning, som Correggio ellers skildrer den, uhæmmet og uhindret, men tillige en Angst: han dukker sig, overvældet ved det pludselige Syn af det himmelske. Aldrig har Correggio skildret Følelsen af Afstanden mellem jordisk og himmelsk saa alvorlig, saa gribende som her; derfor forekommer Figuren mig at have en betydningsfuldere Plads i hans Kunst end den ellers meget smukke og mere beundrede Skikkelse af Evangelisten Johannes som ung Mand, som han har malet i Halvcirklen over en Dør i samme Kirke.

At de øvrige Apostle ere salige i Himlen, vil sige, at de ere fremstillede med Udtrykket af en ideal og fuldkommen Mennesketilværelse, i Modsætning til Johannes's. Der er unge og gamle iblandt dem; men de bære dog Præg af at være foryngede efter Jordelivet. De ere nøgne eller næsten nøgne, i Henhold til den for den udviklede Renæssance ejendommelige, kunstnerisk-filosofiske Opfattelse af Nøgenheden som det rent og alment menneskeliges Tilstand. De lejre sig paa Skyernes Hynder, som det falder enhver bedst, uden mindste Tvang eller Ceremoniel, strækkende deres stolte Lemmer frit og bredt eller dinglende med Benene ud over Skyens Rand. Correggio er fremfor nogen anden Kunstner fordomsfri og upedantisk med Hensyn til sine Figurers Stillinger: hvad man end i andre af hans Værker kan mene derom, saa gør det her en storladen og befriende Virkning. Som Billede af en uendelig tryg, for al Ængstelighed frigjort Tilværelse, der aander rolig og ser stærkt og uforstyrret lige ud af Øjnene, er denne Kreds af Mænd — Apostle have de jo ophørt at være — vistnok hele den moderne Humanismes »sidste Ord«. Hverken er her noget tilbage af Middelalderens Angst og Bæven eller noget af den ældre Renæssances og Michelangelos Trods imod den: her er Sejren vunden, og Freden er endnu ikke bleven overmodig eller blødagtig. Denne Kreds af Skikkelser er det mest storstilede, stolte og mandige, som Correggio har skabt.

Meget uroligere er den fra det høje nedsvævende Kristus, som ses i stærk Forkortning nedenfra; dog gør den, naar man ser den paa dens Plads, et stort Indtryk.

Paa hver af de fire, foroven brede, forneden smalle Hvælvingsflige, som bære Kuplens Halvkugle, har Correggio malet en af Evangelisterne, der underviser en af Kirkefædrene (Matthæus med Hieronymus, Marcus med Gregor, Lucas med Ambrosius, Johannes med Augustinus). I et Par af Grupperne minder denne Undervisning vel meget om en Pogeskole: Kirkens gamle, ærværdige Fædre bære sig ad som ikke altfor begavede Børn, hvem Læreren med en Del Besvær maa lære at skrive efter Diktat eller regne efter den lille Tabel. Correggio var i sin Udvikling for provinsiel og af Natur for meget ren Lyriker til overhovedet at have ret Forstand paa Menneskets intellektuelle Side; saa meget han end ellers er paavirket af Leonardo da Vincis Kunst, saa har han ingenlunde dennes Evne til at male kloge, tænkende Hoveder eller Udtrykket af en

dybere indvunden Bevidsthed — hvilket ikke forhindrer, at han med meget Liv og Lune kan gengive de italienske Præsters veltalende Manerer, som i Figuren af Lucas, der sidder og hvisker dogmatiske Hemmeligheder til Ambrosius (Fig. 110). Disse Grupper ere anbragte paa Skyer ligesom Apostlene paa Kuppelfladen; og alle Vegne, hvor Correggio anvender Skyer paa denne Maade, stikker han ind imellem dem en Mængde elskværdige smaa Barnefigurer. Allerede tidligere mildnede Renæssancekunsten gerne det strængere kirkelige Indtryk ved slige *putti*; Correggio anvendte dem rigeligere end nogen anden, skønt de Indtryk, han meddeler, for det meste ikke trænge meget til at mildnes. I hine Undervisnings-Scener ere Børnene i Skyerne at ligne med de Tanker, som løbe af Skole, og det er mange. De spjætte lystig ud med deres Lemmer, kigge ned til Beskueren med deres fyrige Øjne og sørge paa enhver Maade for, at Indtrykket ikke samler sig til en bestemt sluttet Helhed.

Maleriet i den samme Kirkes Apsis (Korslutning) gør et mere lyrisk-uroligt, brusende festligt Indtryk end Kuppelmalerierne. Det er »Marias Kroning i Himlen«, det vil sige: Maria tronende ved Siden af Kristus, som sætter Stjernekronen paa hendes Hoved (Fig. 111); til Siderne: Parmas Skytshelgener og jublende Englekor*. Rafael malede paa sit Ungdomsbillede af Himmelkroningen — i Overensstemmelse med den ældre Tids Følelsesmaade — Maria dybt ydmyg mod sin himmelske Søn, og Kristus dybt ydmyg mod sin jordiske Moder. Denne gensidige Ærefrygt var det slet ikke Correggios Sag at skildre. Af det mystisk-dogmatiske Forhold mellem Maria og Gud (hun er Guds Moder, Guds Datter og Guds Brud), holdt Correggio sig alene til Forestillingen om Maria som Guds Brud, og malede det hele som en ideal Bryllupsfest paa Skyer under et luftigt Telt af udspændte Guirlander, med Glæden sitrende gennem hver Figur, hver Form, hver Farvetone. At Brudgommen kranser sin Brud, er et Træk, som Sydens Folk kendte allerede i Oldtiden, hvad man kan se af Beskrivelsen af Aëtions Maleri af Alexanders Bryllup med Roxane. Correggios Kristus er som en Slags italiensk Folkeheros — idealt opfattet, men dog med nationale Træk —, der paa den lyse, straalende Sommerdag rækker Kransen til den skønneste af alle Kvinder, medens Ungdommen larmer og jubler. Og hun, med Hænderne korslagte over det svulmende Bryst, og med det bløde Blik vendt halvt drømmende til Siden, halvt opad, er som en Rose, hvis Krone brister og springer ud og sender sin søde Duft imod Himlen.

Endnu langt mere lyrisk uroligt er Maleriet af Marias Himmelfart, som helt fylder Domkirkens Kuppel (Fig. 112—113).

Forneden, paa de lodrette Flader af Kuplens Tambour, har Correggio malet Apostlene, som selv blive tilbage paa Jorden, men se Maria

* Dette Maleri findes ikke længere paa sit Sted, men er erstattet af en Kopi (af Cesare Aretusi). Delvis er det ogsaa kopieret flere Gange af andre Kunstnere. Det originale Midtparti (Kristus og Maria) er dog bevaret og opstillet i Parmas Bibliothek.

blive optaget i Himlen (Fig. 114). Der er næppe nogensinde skildret en mere voldsomt hvirvlende Sjælsbevægelse, et stærkere Sving i Følelsen end i disse Apostle. De bøje Nakken tilbage og se opad i Beundring over Synets mageløse Skønhed, de udbrede Armene med sønderrivende Længsel efter at følge den salige til Himlen og med Angst for Adskillelsens

Fig. 110. Correggio: Fra Kuplen i «S. Giovanni« i Parma. Lucas og Ambrosius. Efter D. Toschis Akvarel.

sidste Øjeblik. De holde Haanden op for Panden, blændede af Himlens Glans, eller se ned i Kirken til Menigheden dernede, idet de pege opad. Alt dette er storstilet og betydeligt; dog forekommer hin gamle, knælende Evangelist i St. Giovanni mig at være en sluttet Personlighed, disse mere at være aabne Kanaler for Følelsens Strømning, Interjektioner, Udraabstegn. I dette senere Værk har Correggio givet det bedste i de ganske unge Skikkelser: den Kreds af gyldenlokkede, fintbyggede Drenge-Engle (uden Vinger), som færdes paa Muren, der er malet som Baggrund for Apostlene, holdende Virakskaaler eller svingende Røgelsekar eller tændende Røgelse i Kandelabrernes Ild. Der er snoede Bevægelser, Ansigter, som drejes hen over Skulderen, Øjne, som atter drejes til den anden Side, Følelser, der ligesom sno sig i Spirallinier gennem Figurerne, men en mageløs indtagende og bedaarende Lyrik. Det er Festskikkelser,

mindre betydelige, om man vil, end Apostlene i S. Giovannis Kuppel, men varmere, gladere, mere henrivende, atter paa sin Vis noget uforligneligt i Renæssancens Kunst.

Jo højere man kommer op i den egentlige Kuppelflade, des hurtigere bliver Følelsens Tempo. Madonna sidder paa Skyen med udbredte Arme og farer til Himmels, hvor Adam og Eva og de øvrige saliggjorte vente hende; Kristus styrter sig frem for at modtage hende, med Hovedet nedad.

Fig. 111. Correggio: Marias Kroning. Fra Korslutningen i »S. Giovanni«. Parma.

I Sammenligning med Tizians himmelfarende Madonna (Fig. 51, i Venedig), som staar saa fast paa Skyen og hvis hele Skikkelse udtaler en saa stærk opadstræbende Villie, er Correggios Madonna den rene lyriske Følelse. Tætte Skarer af Engle følge hende, modtage hende, færdes rundt om i Skyerne, stikke Arme og Ben ud af dem eller tværs igennem dem. I denne hvirvlende Lyrik gaar Figurernes Helhed i Stumper og Stykker, al Rythme i deres Linier forvirres. Der er et musicerende Englekor nedenunder Madonna; men vi ville ikke misunde dem, der faa Musiken at høre, da det er tydeligt, at den ene spiller i Øst og den anden i Vest: der savnes i høj Grad en Kapelmester. Det bekendte og aldrig glemte Ord, som en uskyldig Murerdreng i Parma skal have sagt, da Maleriet blev afdækket, at det saa' ud som en »Ragout af Frøer« (un guazzetto di rane), kan kun have sigtet til hin forvirrede Vrimmel af Englelemmer i det øverste af Kuplen; men derom siger det ogsaa Sandheden*.

* Denne Murerdreng maa formodes at have været fjernt ude i Familie med det

Der er desuden noget i den maleriske Fremstillingsmaade, som gør dette Parti endnu mere til »Ragout«, og som er yderst karakteristisk for Correggios Syn paa den menneskelige Skikkelse. Det trænger til en lidt udførligere Forklaring.

Medens Kirken S. Giovanni er en middelstor Bygning i Renæssance-

Fig. 112. Correggio: Marias Himmelfart. Kuplen i Domkirken i Parma. Efter P. Toschis Akvarel.

stil, opført i Correggios egen Levetid, er Domkirken en gammel og meget stor romansk Bygning. I Forhold til hele Kirkens Størrelse har Kuplen, der her er ottekantet, et snævrere Omfang end i S. Giovanni og ligger meget højere over Kirkens Gulv. Deraf følger, at man, naar man staar dernede, i langt ringere Grad faar Billedfladen at se i dens virkelige, hele Udfoldning, saaledes som man ser et Maleri paa sin Væg. Man maa bøje sin Nakke tilbage og se stærkt opad. Dette har givet en ydre Foranledning for Correggio til langt stærkere end i S. Giovanni at male sine Figurer i Domkuplen *al di sotto in su*, det vil sige saaledes, som om de virkelig færdedes og svævede deroppe i Kuppelrummet og altsaa af Beskuerne nede i Kirken saas i Forkortning lige nedenfra.

Som Correggio her gjorde dette mærkværdige Kunststykke, var det hidtil ikke gjort i den italienske Kunst eller overhovedet i hele Verdens. Antiken tænkte slet ikke paa at indlade sig paa sligt; og Middelalderen

Barn i Andersens Æventyr, der sagde, at Kejseren ingen Klæder havde paa. Det er en Slægt af barnlige Kritikere, som engang imellem gør Verden en Tjeneste.

havde hverken Evne eller Villie dertil. Dog gjorde Correggio ikke noget pludseligt Spring ind i det nye; han var godt forberedt dertil baade gennem ældre Renæssancekunstneres Arbejder og gennem sine egne tidligere. Allerede den ældste Slægt af den moderne Malerkunsts Mænd, Gennembrudsmændene saavel i Florents som i Nederlandene

Fig. 113. Correggio: Marias Himmelfart. Kuplen i Domkirken i Parma. Efter P. Toschis Akvarel.

(Masaccio, Paolo Uccelli, Brødrene van Eyck) havde gjort Forsøg i denne Retning. Men hverken i Florents eller i Nederlandene fik Sagen nogen Fremtid. Derimod blev den optaget og udviklet videre af nogle Kunstnere fra det nordlige Italien, især Mantegna og Melozzo da Forli. Fra dem gik denne Fremstillingsmaade over til Correggio, som allerede paa en vis Maade anvendte den i begge sine tidligere Hvælvingsdekorationer, baade i Spisesalen i Nonneklosteret S. Paolo (hvorom mere nedenfor) og i de omtalte Malerier i S. Giovanni.

Men her maa det stærkt fremhæves, at der er mange Grader i dette *al di sotto in su.* Efter Principet kan det anvendes i alle Tilfælde, hvor der paa den faste Mur males et Billede, hvis nederste Rand ligger højere til Vejrs end Beskuerens Øje: saa ville allerede Figurerne kunne fremstilles i Forkortning noget nedenfra. Men det kan jo være saa lidt, at det ikke faar nogen kendelig Indflydelse paa hele Opfattelsen af Figuren, men kun er noget, som en Maler eller Kunstkender rigtig bliver var. Først naar Beskueren maa se meget højt til Vejrs, lodret eller næsten lodret over sit eget Standpunkt i Rummet, bliver der Tale om,

at han ser Figurerne paa en Maade, der ganske afviger fra den almindelige. Der er ogsaa mange Grader i den Konsekvens, hvormed Principet anvendes af Malerne. Somme Tider mærker man vel, at de nok have tænkt paa at fremstille Figurerne i Forkortning nedenfra og til en vis Grad have gjort det, men dog ingenlunde gennemført det strængt. Ja, jeg tror endog, at det egentlig kun i meget faa Undtagelser er gennemført med stræng og følgerigtig Iagttagelse af Forkortningen, og at man i de allerfleste Tilfælde i Virkeligheden har at gøre med en blandet Fremstillingsmaade.

Det mærkeligste Arbejde i denne Retning før Correggios egne er vistnok et Hvælvingsbillede af Mantegna i Castello di Corte i Mantua. Midterst oppe i Hvælvingen havde han malet en rund, af en Balustrade omgiven Aabning, gennem hvilken man ser Himlen med hvide Skyer. Ovenpaa Balustraden og foran den ses nogle legende og spøgende Børn; et Par Kvinder læne sig indenfra til den. Alt dette er malet, som om det saas lige nedenfra, og denne Fremstilling er her ualmindelig konsekvent gennemført; men Maleriet er jo i sig selv kun et dekorativt Spil med Illusionen og har ellers intet Indhold. Mantegnas jærnfaste Udholdenhed til at tumle med alle vanskelige Opgaver banede Vejen for Correggio, som til Behandlingen af dette *al di sotto in su* medbragte ganske særegne Betingelser: en stor Dristighed og en ikke altfor skrupuløs Samvittighed eller Bevidsthed i Henseende til Tegningen, en i alle Henseender højt udviklet Malerkunst og fremfor alt et aldeles mageløst fint Blik for et Rums virkelige Belysning og en utrolig Evne til at male sine Figurer ind i den — thi det forstaar sig af sig selv, at dette er en af de vigtigste Betingelser for, at den malede Figur paa sin Plads i Rummet skal gøre Indtryk af virkelig at være deroppe.

Hvad der er Tendensen i det hele, behøver næppe at siges. Det er netop at faa Beskueren med, at fjerne Grænsen mellem ham og det fremstillede. Naar man ser Marias Himmelfart malet paa denne Maade, saa foregaar den jo i samme Rum, hvor man ser den, en Snes Alen over éns eget Hoved; man er selv med til Begivenheden. Overhovedet drive de Kunstnere, som udøve denne Fremstillingsmaade, mangehaande Spil med Illusionen; derpaa frembyde baade Mantegnas og Correggios Frescomalerier talrige Exempler: Figurerne have en Tilbøjelighed til at overskride deres Ramme, til halvvejs at befinde sig udenfor den, saa at man des mere er tilbøjelig til at tage dem for virkelige, ikke malede. Dertil kommer hos Correggio endnu noget, som laa Mantegnas strængere Natur fjernt: der er ingen, som i den Grad som han ynder at lade Billedets Skikkelser henvende sig direkte til Beskueren. Vore egne Øjne rammes uafladelig af glødende Øjne inde fra hans Malerier; der vinkes ad os ved Miner og Lader af deres Personer. Vi maa paa ingen Maade have Lov til at være ligegyldige Tilskuere. Der er herved noget, som

er mærkeligt baade i Kunstens og i Kirkens Historie: de begyndte begge at blive saa indsmigrende, forekommende, kokette.

Men paa den anden Side er det klart, at jo stærkere og jo mere konsekvent Figurerne fremstilles *al di sotto in su*, des mere gaar det ud over Respekten for dem. Burckhardt siger med fuld Ret: »Man glemte,

Fig. 114. Correggio: Fra Kuplen i Domkirken i Parma. Apostle.
Efter P. Toschis Akvarel.

hvilke Dele af det menneskelige Legeme der fik Fortrinet ved denne Beskuelse af det nedenfra.« Han har kun Uret i at lade denne Bemærkning gælde Kuppelmaleriet i S. Giovanni; thi der er Forkortningen nedenfra saa moderat behandlet, forsaavidt den overhovedet er gennemført, at man aldeles glemmer den over det mægtige Indtryk af Skikkelserne — kun den nedadsvævende Kristus gør en Undtagelse. Men ved Malerierne i Domkirkens Kuppel har Kunstneren langt mere været optaget af, hvorledes Figurerne skulde fremstilles nedenfra, end af, hvad de i sig selv skulde være og betyde. Man mærker det allerede i Grupperne paa Hvælvingsfligene under Kuplen, der forestille Parmas Skytshelgener, omgivne af Engle, — mesterlige Malerier, men ikke særdeles betydelige Figurer. Man mærker det i Billedet af Marias Himmelfart des mere, jo højere man kommer op i Kuplen, dog mindst i den skønne Kreds af Engle med Røgelsekar osv., som egentlig slet ikke ere konsekvent fremstillede nedenfra. Men ved Englene i den egentlige »Frø-Ragout«, der ret maa betragtes som denne Fremstillingsmaades

Triumf, er der virkelig al Grund til at undres over, hvilke Dele af Legemet, der have faaet Fortrinet. Der forekommer bl. a. en ganske ung, nøgen Drengeskikkelse, sparkende med begge Ben ud i Rummet, og set aldeles lige nedenfra. Et andet Par sparkende Engleben danner omtrent samme Figur som en Høtyv*. Men uanset slige Vidundere fra Kunstens Verden, som vilde have nedsænket en antik Betragter i bundløs Forbavselse, beror det hele Fremstillingsprincip paa Mangel paa Respekt og kan kun tænkes anvendt enten i Æmner, som i sig selv ikke gøre Krav paa Respekt, eller af en Kunstner, som ikke har Respekt for sit Æmne. Et Hoved, som man vil betragte med Hensyn til dets aandelige Indhold og Udtryk, ynder man ikke at se saaledes, at Næsens Underflade kommer til at spille en Hovedrolle i Trækkene, at man ser uhindret ind i Næseborene, at Pandens Flade bliver usynlig osv.; og en hel Figur, som man vil se for dens Skønheds og Karakters Skyld, foretrækker man at se i dens fulde Udfoldning.

Hvad var det da, Correggio mistede Respekten for? Var det alene for Kirkens Ideer og Skikkelser? Eftersom alle de Værker, vi hidtil have omtalt, med Hensyn til Indhold og Anvendelse ere kirkelige, kunde man forsøge at forklare Sagen saaledes, at Correggio i sit Hjerte sagde Farvel til Kristendommen. Efter moderne Begreber om kristelig Inderlighed og Tro har han sikkert heller ikke været nogen Kristen; men dermed er det ikke givet, at han og den katholske Kirke, som han tilhørte, ikke skulde have været meget veltilfredse med hinanden**. I hvert Fald er dermed ikke Sagen forklaret. Han opgav overhovedet Respekten for det menneskelige i hele dets Omfang; og hvis der skal føres Proces imod ham, kan den ikke anlægges særlig paa Madonnas eller Johannes den Døbers eller Helgeners og Engles Vegne, men paa hele Menneskehedens.

Var der foruden ham nogen af Renæssancens Kunstnere, som særlig maa kaldes Emancipationens Mand, saa var det Michelangelo, der saa hensynsløst gennembrød den kirkelige Kunsts Overleveringer. Men Mennesket er for Michelangelo bestandig stort og imponerende, Indehaver af vældige Kræfter og Muligheder; hans Figurer have ikke Respekt, men de indgyde den baade ved deres Lemmers Kraft og ved deres Aands Alvor, Styrke, Indignation. Men for Correggio bliver Mennesket noget smaat og ringe, des mere, jo mere det gaar op i Lystfølelse; tilsidst en ren Godtkøbsvare.

* Et med Malerierne i Domkirken omtrent samtidigt Loftsmaleri af Correggio (fra Novellara, nu i Galleriet i Modena): Ganymed, der bæres til Himlen af Ørnen, er ogsaa malet *al di sotto in su*. Dette er derimod ikke Tilfældet med Maleriet af Ganymed med Ørnen i Wien, som heller ikke er noget Loftsbillede.

** Vasari havde hort om ham, at han levede »da bonissimo cristiano«.

Dette kan iagttages ligesaa fuldt paa hans Billeder af den hedenske Mythologi som paa hans Kirkemalerier.

Det første af dem er hans herlige Ungdomsværk, Frescodekorationerne i Abbedissens Spisesal i Nonneklosteret S. Paolo i Parma (malede 1518, Fig. 115). Om Hovedpersonerne i dette Værk, de muntre

Fig. 115. Correggio: Frescodekoration i Klostret S. Paolo i Parma.

Barnegrupper, som spøge i Hvælvingens Løvtag, skulle vi senere tale. Under denne malede Løvhytte findes smaa halvcirkelformede Felter, der af Correggio ere malede som Nicher; og i hvert af dem har han anbragt en Figur eller Gruppe af antik Mythologi; baade Nicherne og Figurerne ere malede graat i graat. Det er ikke alene antike Æmner; men der findes her, som ingensteds ellers i Correggios Kunst, nogle paaviselige Exempler paa Reminiscenser af antike Figurer, særlig fra romerske Mønter. Det er interessant nok at se Kunstneren i sin unge Alder optage fremmed Stof; men det er Smaating, som han har laant til at pynte med i den hele Dekoration, og for hans Ejendommelighed have de ikke synderlig Betydning. Andre af disse Nichefigurer synes ikke at staa i noget saa nært Forhold til den antike Kunst; dertil hører blandt andet en Gruppe af de tre Gratier, staaende, og i en anden Niche en Juno, ophængt til Straf af Jupiter ved sine bundne Hænder

og med Ambolte hængende ved Fødderne (Iliaden XV, 18 ff.). Ikke alene Gratierne, men ogsaa Juno ere fremstillede nøgne. Der er særlig Grund til at lægge Mærke til disse Figurer, ikke alene fordi de ere meget smukke, men ogsaa fordi den nøgne Kvindeskikkelse efterhaanden ubetinget kommer til at spille Hovedrollen i Correggios mythologiske Kompositioner. Atter paa dette Omraade finde vi en meget mærkelig Overgangs-Række i samme Aand og Retning som i hans kirkelige Motiver: Tab af Respekt, Forøgelse af Lyst. Thi endskønt den nøgne Kvindeskikkelse vel overhovedet ikke er kommet ind i Kunsten for Respektens Skyld, saa kan ogsaa den fremstilles i meget forskellig Aand.

Fig. 116. Correggio: Amors Undervisning. National Gallery. London.

Det er paafaldende ved hine smaa Figurer i S. Paolo, at der endnu slet ikke er vaagnet nogen Subjektivitet i dem; forsaavidt slutte de sig ogsaa til den antike Kunst. Correggios Interesse for Kvindeskikkelsen har her endnu nok i det rent formale: Linier og Former. Det, som har moret ham ved den ophængte Juno, er Spillet mellem den fine, stramme, lodrette Streg, Figuren danner som Helhed, og de ganske ungdommelige, pigeagtige Formers bløde, svulmende Omrids. Udtryk er der egentlig slet ikke i Figuren. Om Gruppen af Gratierne, som ligeledes ere meget unge og bløde i Formerne, siger Meyer, at der ikke er noget »plastisk« ved den. Det er ganske rigtigt, naar man sammenligner den med Gratiegrupper af andre Kunstnere. Men sammenlignet med Correggios egne senere Kvindeskikkelser vil man dog finde denne Gruppe forholdsvis fast bygget, sikker og ligevægtig. — I den Diana som Maanegudinde paa sin Vogn, som Correggio

har malet i større Maalestok og i fuld Farve over Kaminen i samme Værelse — naturligvis ikke nøgen —, er der allerede langt mere subjektivt Liv og Udtryk: det er ikke nogen ædel Skikkelse, men munter og livlig i Bevægelsen.

Nogle Aar senere, allerede som fuldendt Mester, malede Correggio det ypperlige Billede af »Amors Undervisning« (National Gallery i London, Fig. 116). Den ene af Personerne paa dette Maleri er en nøgen staaende Venus, som ikke er arbejdet dramatisk sammen med de øvrige, men fremtræder temmelig meget for sig selv. Endnu i den viser der sig en vis formal Interesse for Kvindeskikkelsen, uagtet den allerede er glødende nok af Udtryk. Den forekommer mig paavirket af en staaende »Leda«, som forefindes i flere Exemplarer, der maa antages at gengive en nu forsvunden Original af Leonardo da Vinci. Der er en vis Lighed i Holdningen med dens meget bølgende Linier. Men i Leonardos Figur ere Linierne noget kunstige og vidne om en helt igennem bevidst Søgen efter det skønneste; Correggios Figur er meget mindre distingueret, men ogsaa naturligere og ligefremmere.

Fig. 117. Correggio: Antiope. Louvre.

Alle hans derefter følgende mythologiske Kvindeskikkelser ere mere udtrykkelig og tydelig malede i erotisk Aand; og de oprejste Stillinger afløses for det meste af de liggende eller halvt liggende. Det falder naturligt at sammenligne dem med de tilsvarende Skikkelser af venetiansk Kunst, af Giorgione (?), af den ældre Palma og da især af Tizian. Naar Leonardos Figurer i Sammenligning med Correggios gøre Indtryk af et Aandsaristokrati, give de venetianske, endog i deres fuldkomne Nøgenhed, Billedet af et Stands- og Forfinelses-Aristokrati. En nøgen Skøn-

hed paa sit Leje, malet af Tizian eller Palma, ser saa rolig-suveræn, saa fornem, saa selvfølende ud som en Dronning eller Fyrstinde; og engang imellem er det vel ogsaa virkelig Portrætfigurer fra det højeste Samfundslag. Nedarvet Forfinelse og privilegeret Tilværelse føles gennem enhver Form, enhver Linie fra Top til Taa. Correggio derimod har hverken Villie eller Evne eller Betingelser til at gøre Indtryk af Fornemhed. Han er ikke i nogen Forstand Aristokrat. Kunde man faa hans Mening at vide om Tizians Venus'er, saa vilde den vist være gaaet ud paa, at de vare meget smukke, men at de dog altfor meget laa paa Parade paa deres Leje, den ene omtrent som den anden, netop saaledes som de maatte ligge, for at deres Skønhed kunde udfolde sig helt for Beskuerens Blik, ret som om Kvinden ikke vedkom Beskueren mere end et andet kosteligt Skuestykke, der kunde hænges op paa en Væg. Han selv vil have Beskueren mere med og fjerne den usynlige, men meget følelige Grænse, som i de venetianske Billeder skiller ham fra den fremstillede Figur. Han ynder ikke den uforstyrrede venetianske Ro, han forlanger noget mere uroligt, spontant. Han vil have Tingen taget saaledes, som det falder sig i Livet, tilfældig og naturlig, uden at Kunsten hjælper det mindste derpaa. Og dertil behøves unægtelig netop den største kunstneriske Kraft.

Han har i denne Retning opnaaet noget uforligneligt i sin »Antiope«, det vil sige: en Jagtnymfe, der har lagt sig til at sove i Skoven (Louvre, Fig. 117). Aldrig har en Kunstner-Fantasi i den Grad som her formaaet at overrumple den ubevogtede Natur, som den giver sig selv. Man ser ikke Figuren helt udstrakt for sit Blik, men halvvejs i Forkortning ind i Billedet: des mere er det, som om man tilfældig fandt hende saaledes. Stillingen er aldeles henkastet; der er ikke Tale om noget »ædelt« i den eller i Formerne: hun prætenderer intet, men faar des mere. Hun ligger paa Jordsmonnets Skraaning, halvt paa Ryggen, halvt paa Siden, med Benene trukne lidt ind under sig, Kroppen og Halsen bøjede tilbage, frisk og dybt aandende under Søvnen, den ene Haand stukket ind bag Nakken. Det er den levende Mythologi: Naturens eget Aandedrag, dens drømmende Skovstemning, der ligesom umiddelbart er forvandlet til en menneskelig Skikkelse. Vistnok havde Correggio gjort bedre i at lade det blive ved denne ene Figur og udelade den lurende Satyr og den tykke Amor, der ligger ved Nymfens Side og lader, som han sover*.

* I Henseende til den kronologiske Rækkefølge mellem disse Billeder slutter jeg mig til det almindelig antagne, som det f. Ex. findes hos Meyer. Kun hvad »Antiope« angaar, er jeg overbevist om, at Meyer sætter dette Maleri altfor tidligt (»1521—1522«). Meyer gør selv fuldkomment rigtig opmærksom paa, at man, hvor Dokumenterne svigte, har en Ledetraad til Kronologien af Correggios Værker i Karakteren af deres Farve. Jo mere kraftige, intensive, forskellige Lokalfarverne staa, jo mere det røde er rødt og det blaa er blaat, des tidligere: jo mere brudte og mildnede Lokalfarverne ere, des senere. Men i »Antiope« ere Lokalfarverne allerede meget brudte, langt mere end i »Amors Opdragelse«. Jeg antager, at »Antiope« er malet nær henimod 1530.

I de følgende Billeder gaar han endnu videre i det erotiske. Kvinden fremstilles nu ikke alene som i Antiope som elskovsvækkende, men selv som overvældet af erotisk Lyst, saaledes »Io« i Wien, »Leda« i Berlin, »Danae« i Palazzo Borghese i Rom (Fig. 118). Om »Leda« og »Danae« meddeler Vasari, at de bleve malede til Markgreve Federigo Gonzaga af

Fig. 118. Correggio: Danae. Villa Borghese. Rom.

Mantua for at sendes som Gave til Kejseren (Karl den femte). Deraf kan man slutte, hvad ogsaa alle ere enige om, at de hidrøre fra de seneste Aar af Correggios Liv, efter 1530. Overhovedet bleve den Slags Billeder af Jupiters Elskovs-Historier o. desl. næsten altid malede for Monarkerne og de høje Herrer, der betragtede sig som hævede over Samfundslovene og selv gerne optraadte som Jupiter ligeoverfor Jordens Døtre. Ejendommeligt for Æmnerne er det, at den mandlige Elsker udelades, eller kun antydes, paa Grund af Jupiters forskellige Forvandlinger. Billederne give altsaa blot Skildringen af Kvinden i det erotiske Forhold, hvilket giver det hele en lettere, fantastisk Karakter.

Gennemgaar man nu Rækken: Antiope, Io, Leda, Danae, kan det ikke miskendes, at den kvindelige Figur bliver mere og mere diminutiv,

smaastilet. Om det udmærkede, der ellers er ved Billeder som Io og Leda, forbeholde vi os senere et Par Ord; her ville vi blot tillade os den Paastand, at Hovedfiguren paa Ledabilledet, Leda selv med Svanen i Skødet, virkelig er paafaldende glat og flov (endog uanset, at en yngre Maler har sat et slet Hoved paa den, efter at det originale i forrige Aarhundrede var udskaaret af Maleriet). Om Danae bruger Burckhardt de haarde Ord, at hun maaske er Correggios »gemeinste« Figur af denne Art, »fordi hun ikke engang er ret sanselig«. Herimod raaber Meyer hæftig op, og saavel han som Lermolieff* og Richter omtale »Danae« i de allerhøjeste Toner som et af de største Mesterværker af hele Verdens Kunst. Det kommer herved an paa at være nøjagtig klar over, hvad man egentlig taler om. At Billedet af Danae, som helt Maleri betragtet, vidner om et uforligneligt Mesterskab i det maleriske, det kan man snart blive enig om. Motivet, Æmnet, hører ganske vist ikke til dem, der — som Lermolieff siger — egne sig for et Pige-Institut; men derfor kan det jo nok være værdigt til at males. Her spørges blot om selve Figuren af Danae og dens Forhold til Motivet. Og den forekommer det mig ikke, at Burckhardt gør megen Uret. Man kan ikke se noget mere ubetydeligt end denne lille Pige, som hverken er sanseberuset eller hjertegreben, men synes fuldkommen vant til Sagen og fortrolig med Situationen, og lægger sig til Rette med en vis forud given smilende Beredvillighed, der ser ud, som den var købt og ikke meget dyrt betalt. Ligesom Figurerne paa »Madonna di S. Giorgio« synes denne Danae at give et Vink om, at Correggios forhen saa mægtige Følelse i de seneste Aar af hans Liv allerede væsentlig var udbrændt. Skulde han have fortsat sit Kunstnerliv i samme Retning som tidligere, vilde han maaske ikke have havt synderlig mere end Flovhed og Affektation tilbage.

Lermolieff finder paa én Gang, at »Danae« er det mest Correggioske af alle Correggios Værker, og at det — netop som Menneskeskildring — blandt alle moderne Værker er det, som bedst kunde sættes ved Siden af Grækernes Kunst; og J. P. Richter tiltræder udtrykkelig denne Mening**. Det er meget vildledende. Naar der blot spørges om Æmnerne i disse Billeder, saa véd man vel, at Antiken ikke alene har

* Pseudonymen Iwan Lermolieff = den italienske Senator Giov. Morelli, i Zeitschrift für bild. Kunst, vol. X, 1875. Denne Forfatter har spillet en Hovedrolle i de senere Aars kunsthistoriske Debatter om italiensk Malerkunst, af hvilken han kender flere Partier nøjere end maaske nogen anden. Han fører en sprudlende Pen, aandrig, vittig og arrogant. Men der er faa, der mindre end han forstaar i logisk Henseende »at gaa lige ad et Brædt« eller følge en bestemt Traad. Hans Ræsonnementer, som han med haanlige Spark til alle formastelige Tvivlere udgiver for Beviser, gøre et ualmindelig lidt beroligende Indtryk. Men han hører til dem, der forud stemple enhver, der monne være af en anden Mening, som en beklagelsesværdig Idiot; og det gør Indtryk paa mange.

** I Afhandlingen om Correggio i Dohmes Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, 2te Abth. 3. Bd.

opfundet dem, men at ogsaa den antike Kunst har behandlet dem, skønt de i Antiken ingensinde have spillet den Rolle som under de moderne Monarkier i det 16de, 17de og 18de Aarhundrede. Spørges der derimod om Stilen i Figurerne, om Aanden i Opfattelsen af Mennesket, saa kan der næppe tænkes større Modsætning end den mellem Correggio og Antiken. Er der nogen Kunst, hvis Stil fra Grunden af beror paa Respekt for Mennesket, og for hvilken den menneskelige Skikkelse er fuld af Holdning, stræng og stor, saa er det Antiken: det svigtede ikke engang i Perioder, da ogsaa den forholdsvis emanciperede sig. Den subjektive Ild og Glød, som Renæssancen og fremfor alle Correggio saa' sitrende gennem Figuren, havde Antiken intet Øje for, ligesaa lidt i en Io eller Leda som i en knælende Munk. Og den helt emanciperede Naturlighed var paa ingen Maade Antikens Sag: for den Kunstner f. Ex., der har udført den sovende Ariadne i Vatikanet, vilde Correggios Antiope være en højst besynderlig henkastet Klat af et Menneske, ligesom Ariadne omvendt for Correggios Øjne vilde være unaturlig og tom: en sovende Figur til at bukke for. Man vilde ikke paa noget Punkt forstaa hinanden. Ikke alene Fidias og Polygnotos, men ogsaa Apelles og Praxiteles vilde, hvis de saa' Correggios Figurer, og allermest Danae, spørge, om den Kunstner ikke vilde blive straffet af Staten for Ringeagt baade mod Guder og Mennesker.

Der indtræder altsaa hos Correggio i Løbet af hans Udvikling paa alle Punkter en stærk Forringelse af Menneskets Værdi for Betragtningen. Hans Mennesker ere gennemgaaende en langt ringere Slægt end Leonardos og Rafaels, Tizians og Michelangelos. »Hvis disse Mennesker bleve levende,« spørger Burckhardt, »hvad havde man saa i dem?« Dette Spørgsmaal træffer netop i Centrum af Sagen, idet det leder Tanken hen paa, hvad Correggios Figurer se ud til at være udenfor det Øjeblik, i hvilket de netop ere fremstillede.

Thi i en anden Retning kan man med samme Føje sige, at han meddeler større menneskelige Værdier end nogen anden Kunstner, moderne eller antik. Sagen er, at det, som Correggio kunstnerisk ødelægger, er det blivende i Menneskets Væsen, alt, hvad der falder ind under Begrebet Karakter, Personens Sammenhæng med sig selv, det, som den gennem Livets Førelse har dannet sig til. Det er derpaa, at den Følelse, vi kalde Respekt, gaar ud: den gælder ikke, hvad Mennesket i et givet Øjeblik er, men den gennemgaaende Konsekvens i alle hans Øjeblikke. Derimod hæver Correggio i en hidtil ukendt Grad Udtrykket for Øjeblikkets Liv, særlig Øjeblikkets Lyst. De Skikkelser, han skildrer, gøre ikke Indtryk af at have noget Fond af Livsformue i Reserve; men deres Evne til aktuel Udbetaling af Lystfølelsens blanke Guld er uforlignelig. Forsaavidt man overhovedet kan tale om

Karakteristik i dem, er det, som vi senere skulle udvikle, netop derpaa, at ethvert Træk i Karakteristiken gaar ud. Hvorledes man nu derefter vil dømme ham, det maa komme an paa, hvilken Æsthetik man medbringer, hvad man kræver af Kunsten. For dem, der betragte det som Kunstens Formaal at vække Følelse af Lyst, vil han være uovertræffelig, medens de, som elske solidere og varigere, om end køligere Indtryk, ville betragte hans Kunst som en mislig Forretning og hellere henvende sig til andre.

Ifølge vor Plan betragte vi ham under et énsidigt Synspunkt, kun med Hensyn til hans Fremstilling af Mennesket, hvilket ogsaa for enhver menneskeskildrende Kunstner er det væsentligste Punkt og det, som skarpest betegner hans Karakter. Deri har han ogsaa et uhyre Ansvar for den paafølgende Kunst, efterhaanden over hele Europa, især indtil den franske Revolution. I dens brede borgerlige Realisme mærker man ham ikke synderlig, men des mere i alt, hvad der vilde højt til Vejrs i Hofliv eller i kirkeligt Liv. Han er den, som har givet det første Exempel paa den umaadelige Værdiforringelse af det menneskelige, som især gør det 18de Aarhundredes franske Kunst saa smaastilet og flad: dens Signatur er netop ogsaa, at alt skulde være aktuelt og intet i Reserve.

Men vi skylde blot med et Ord at minde om, hvor ubetinget beundringsværdig han er i hvert eneste af sine Værker i den maleriske Gennemførelse af det, som nu engang var hans Program. Han maa til Trods for Tizian og Rembrandt nævnes som Verdens største Kolorist og Farvetekniker. Han har desuden malet i det mindste 3 Landskabsbaggrunde, som Verdens største Landskabsmalere maatte misunde ham (paa »Leda« i Berlin, »Noli me tangere« i Madrid og Vandfarvebilledet af »Lasten og Furierne« i Louvre).

Vasari siger om en af Correggios Figurer, Englen med Bogen paa Madonna di S. Girolamo, at hans Smil er saa naturligt, at han faar enhver, der ser ham, til at smile med, og at der ikke er et Menneske af et saa melankolsk Sind, at han ikke skulde blive opmuntret deraf. Enhver, der har set denne Engel, vil sande disse Ord. Men det gælder ikke alene om den; det er overhovedet ejendommeligt for Correggio, at han forstaar at udtale sine Skikkelsers Følelser paa en ganske umiddelbart »smittende« Maade. Denne Evne, som han maaske har i højere Grad end nogen anden Kunstner, har det største Lod i den Følelse af Lyst, som hans Billeder vække. Han maler saa godt som ikke Mennesker, der handle eller udrette noget, men kun Mennesker, der føle, og deres Følelse er først og fremmest Lyst.

Det er dog ingenlunde alt, hvad der hører ind under dette Begreb, som ligger for ham.

Der er en mandig Lyst, islaaet med Trods, Lysten ved at hærde og anspænde sin Kraft, den tapres Lyst i Faren, Ejnherjernes i Valhal; sligt har Correggio aldeles ingen Forestilling om. For ham er Lysten egentlig noget kvindeligt: Sjælens udelte Hengivelse, dens fuldendte Blødgørelse og Smelten i Kærlighedens Varme. Det er ogsaa i kvindelige Skikkelser, at han fortrinsvis udtrykker den.

Han har i sin »Antiope« skildret den jævnt rislende, sunde, vegetative Nydelse, det ubevidste Velbehag ved at slumre paa den hede Dag i Skovens Svalhed. Men især sværmer Correggio, og allermest i sin seneste Tid — som Myggen om Lyset — om Lystens Stigning til de højeste Potensers korte Øjeblikke med det forstærkede eller tilbageholdte Aandedrag og Sjælens Omsløring i bevidstløs Salighed. I dette Element bevæger han sig som ingen anden Kunstner. I sin »Leda« har han paa den ældre Malerkunsts Vis fortalt flere Momenter af samme Historie paa ét og samme Billede. Leda selv forekommer tre Gange paa Maleriet: først hvor Svanen (Jupiter) nærmer sig til hende i Badet, og hun med den sidste Rest af jomfruelig Sky vil holde den borte fra sig, skønt hendes Blik og Smil forraade, at hun snart vil give tabt; dernæst midt i Billedet, med Svanen i Skødet, og endelig som nygift med straalende, gennemglødet Aasyn, sendende den sejrsstolte, bortflyvende Svane sit glade: Paa Gensyn. Den betydeligste Skikkelse, han har malet af Kvinden i selve Favntagets overvældende, angstblandede Henrykkelse, er Io, som man ser halvt fra Ryggen, idet hun i Skovens Dyb favnes af Jupiter i Skyen. Det er et mægtigt og farligt Billede.

Man dømme nu om slige Billeder, hvad man vil, saa maa man indrømme Correggio, at hans Opfattelse af den jordiske Elskovs Lyst med al dens Intensitet er ejendommelig let, aandig, immateriel. Han fremhæver mere Nervelivet end det kødelige. Des mere Enhed bliver der ogsaa mellem den jordiske Eros i hans mythologiske Billeder og den himmelske i hans kristelige. Ligesom der i de første er noget væsentligt aandigt, er der i de sidste noget afgjort sanseligt. Vel handles der naturligvis i dem ikke om Kønslivet; men der er alligevel en uimodstaaelig Trang baade til Beskuelse og Berøring, som har sin stigende Glød og sit Smeltepunkt.

De sværmende Kvinder i de kristelige Legender, Magdalena og Katharina, ere Hovedpersoner i hans Værker, ligesom Elskerinderne i de hedenske Sagn. Magdalena ligger i Skovskyggen i uforstyrret Fordybelse i Læsningen af en god Bog — at det er en Bibel, kan man forresten ikke se paa Bindet; der er noget i denne rolige Nydelse af Tilværelsen, som minder om den slumrende Antiope: for dem begge henrinder det ene Øjeblik ligesom det andet*. Men ogsaa paa dette Omraade bevæger

* Det er unægtelig et Vovestykke endnu at omtale det berømte lille Maleri af den læsende Magdalena, i Dresden, som en ægte Correggio, efter at Lermolieff (Morelli) har sat Straf af sin dybeste Ringeagt for enhver, der ikke kan se, at det er uægte. Det

Correggio sig helst i de stærkere, bevægede, i Øjeblikket mere glødende Følelser. I et af sine tidligere Billeder (nu i Madrid) har han malet Magdalenas Møde med Kristus i Urtegaarden, strax efter Opstandelsen (*Noli me tangere*). Ved den pludselige Genkendelse kaster hun sig paa Knæ og vil favne hans Fødder — det gamle østerlandske Hyldingstegn; men hendes Jubel, hendes henrykte, slugende Blik og begejstringsglødende Aande har mere Karakteren af Elskov end af Ærefrygt. Han afviser hende; men det afvisende kan Correggio i Grunden ikke male: et saadant Smil og et saa straalende Blik trækker til sig og afviser ikke. Ellers er det det lille Kristusbarn, som er Genstand for disse Kvinders Kærlighed; men den har ikke des mindre en afgjort Farve af noget erotisk. Legenden om Katharinas Trolovelse med Jesusbarnet angaar egentlig Nonnen Katharina (fra Siena) og betyder Kvindens Forsagelse af jordisk Ægteskab for den himmelske Kærligheds Skyld. Men i Renæssanceperioden finder man Legenden hyppig overført til Oldtids-Helgeninden Katharina, Kongedatteren fra Alexandria, hvorved Kunsten vandt den Fordel at kunne fremstille Bruden fager og fin i en

Fig. 119. Correggio: Den hellige Katharinas Trolovelse med Jesusbarnet. Louvre.

skal være malet af »ein dem Adrian van der Werff nahe stehender Niederländer«. Det er meget fornuftigt af Forf. ikke at henføre den til A. v. d. Werff selv; thi i Galleriet i Dresden findes jo mange Billeder af ham til Sammenligning, deriblandt ogsaa en læsende Magdalene; og hvorledes skulde man kunne forvexle f. Ex. den fede og dejlige Behandling af Haaret eller det liflige, farverige Clair-Obscur over Ansigtet i det Correggio tilskrevne Billede med A. v d. Werffs tynde og tomme Farve? Men hvem i al Verden kan denne »dem A. v. d. W. nahestehender Niederländer« have været? Denne Krog af Kunsthistorien er jo dog ikke saa ganske ubekendt, at Forf. uden videre kan betragte den som en »sort Gryde«, hvori han kan putte Ting, som ikke finde Naade for hans Øjne. Der er jo forresten ingen, der forlanger, at enhver skal kunne holde af ethvert Billede, som Correggio har malet. Forf.s Hovedargument, der gaar ud fra, at Billedet er malet paa Kobber, er gennemført saaledes, at enhver maa kunne mærke, at det intet Argument er.

farverig, prægtig Dragt i Stedet for det alvorlige Nonnekostume. Det hele forvandler sig til et lille, solglad, halvt naivt, halvt sentimentalt Eventyr, som Correggio har fremstillet i to aldeles fortryllende og bedaarende Malerier. Paa det mindste af dem (i Neapel) er Katharina en næppe voxen, uendelig indtagende, forelsket lille Brud, som ivrig og glad stikker Fingeren frem for at modtage Trolovelsesringen af sin étaarige Brudgom; paa det større (i Louvre, Fig. 119) er hun mere overvældet af Følelsen, lidt hysterisk, som om hun ikke var langt fra en Afmagt. Paa Maleriet i Louvre bøjer Sebastian sig frem som Tilskuer til Trolovelsen; Correggio har taget Anledning af hans Attribut, Pilene, der egentlig betegne hans grumme Martyrdød, til i Form og Udtryk aldeles at forvandle ham til en dejlig Amor.

Fig. 120. Correggio: Maria tilbedende Kristusbarnet. Uffizierne, Florents.

De to Katharina'er betegne den aandelige Erotiks Forstade. Dens egentlige Fuldendelse og Kulmination har han skildret i den skønne Magdalena paa Madonna di S. Girolamo (»Dagen«). Hun bøjer sig ned paa det ene Knæ og stryger sig uendelig kælent ind mod Madonna og Kristusbarnet. Idet hun med sin ene Haand sagtelig og varsomt tager om Barnets lille Fod, strejfer hun med sin runde, let rødmende Kind dets bløde, fine Hud; de store, fløjlsbløde Øjne svømme i bevidstløs Beskuelse, hun nærmer de aabnede Læber til Kyssets Salighed, og hendes Aande blander sig med den lette Uddunstning fra Barnelegemets Hud. Hun forlanger nu intet andet end at klinge hen som en Tone, blive rent borte. Det er det evige Øjeblik i Magdalenas Liv.

Denne Magdalena har ikke alene opnaaet en større Berømmelse end nogenanden enkelt Skikkelse af Correggio; men en hel Række af Kunstnere og Kunstdommere have endog erklæret den for det ypperste, som hele Malerkunsten har skabt. Jeg for min Del mindes heller ingen Figur, i hvilken Følelsen i den Grad naar Bægerets yderste Rand, og som saa aldeles gaar op i Følelse uden Rest af noget Forbehold. Men selve Følelsens Indhold, denne Forelskelse i det lille Barn, synes mig

ikke sund, ikke at have blivende Betydning for Menneskeheden, skønt den vistnok historisk kan forklares. Den stammer paa den ene Side fra den gammel-jødiske, til Kristendommen overgaaede Sky for Vedkendelsen af den sanselige Kærlighed mellem Kvinde og Mand, den samme Sky, som lod Patriarker, Dommere, Jomfru Maria ved Guds Mirakel fødes af Forældre, som vare henved 100 Aar gamle. At et lille Barn bliver Kærlighedens Genstand, skulde netop være en Garanti imod, at Kærligheden gik over i noget erotisk. Paa den anden Side stammer den fra den ligefremme Modsætning til hin Sky og Mistro, fra en aaben og vedkendt Sanselighed, en fri erotisk Sværmen, som fyldte Renæssanceperioden i Italien, og hvis svulmende Løb det var vanskeligt at begrænse. Denne Dobbelthed, denne sanselige Religiøsitet, fik i de paafølgende Aarhundreder en umaadelig kirkehistorisk Betydning og spiller en Hovedrolle i den kirkelige Kunst, saavel Skulptur som Maleri. Men dens første og største Tolk var Correggio: i hans Følelsers Smeltedigel flød det, som hidtil var forskelligt, ja modsat, over i hinanden og dannede nye Forbindelser*.

Det er dog ingenlunde alene Katharina og Magdalena, som ere forelskede i Barnet, det gaar alle andre paa samme Maade: unge og gamle, Mænd og Kvinder, Englene, som svæve foroven, Helgener eller Hyrder, som staa forneden, — ja endog Moderen, Madonna selv. Hvor Magdalena eller Katharina trænge sig frem med deres Henrykkelser, holder hun sig mere tilbage som den, der beskytter og vaager over de elskende. Men andre Steder kan man være meget udsat for at bruge Ordet Forelskelse ogsaa om hendes Udtryk.

Naar de ældre Kunstnere, f. Ex. Filippo Lippi, male det bekendte Motiv: Madonna, som knæler tilbedende foran det paa Jorden liggende Kristusbarn, saa føler man, at hendes Ærefrygt for Barnet, hendes Knælen og foldede Hænder gælder det, som hun véd og tror om det, nemlig at det er hendes Gud. Der altsaa i dette Forhold noget, som ikke er ligefrem udtalt af Kunsten, men baade fra Malerens og Beskuerens Side bliver underforstaaet som forud givet. Men Correggio vil ikke vide af noget underforstaaet. Der maa have rørt sig Tanker i ham, som ere gaaede ud paa, at forsaavidt Troen er en Overbevisning om de Ting, som ikke ses, er Troen ikke noget for Malerkunsten; thi den vil have alt frem for Øjet. Naar Madonna hos Correggio tilbeder Barnet (Maleriet i Uffiziernes Tribuna i Florents, Fig. 120), saa er hun netop aldeles fortryllet og henrykt af det, som hun nu i dette Øjeblik ser: Beskuelsen er hele Kilden til hendes Følelse. Derved vaagner det hele først ret til Liv og Lys: hun bruger sine Øjne, hendes Sind og Miner ere i Bevægelse, hendes Hænder tale: alt, hvad der tid-

* Meget mærkelige Dokumenter til den kirkehistoriske Side af denne Sag findes i afd. Prof. C. E. Scharlings lærde Arbejde over Mystikeren Michael Molinos, i Videnskabernes Selskabs Skrifter.

ligere blot var rituelt, er her blevet udtryksfuldt aktuelt. Men det er et farligt Spil med Følelsen: hvad der vindes til den ene Side, tabes let til den anden. En Kærlighed, hvis hele Kilde er Beskuelse, er maaske en meget levende, men ogsaa en meget forgængelig Følelse; den ligner ikke engang den rent verdslige og naturlige Moderkærlighed, der meget vel kan henrykkes ved Beskuelsen, men alligevel ogsaa har sin egentlige Grund i et underforstaaet og forud givet Forhold.

Aldrig er der malet et Blik, der saa tørstig inddrikker Beskuelsens Fryd som Madonnas i det store, dejlig malede Billede af Hvilen paa Flugten til Ægypten (*Madonna della scodella*, i Parma, Fig. 121). Endog Plejefaderen, Josef, er her kommen indenfor Forelskelsens Tryllekreds og er alt andet end den meget ærværdige, men lidt tvære Baggrundsfigur, som han plejer at være. I alle disse Malerier, hvor Kristusbarnet er Hovedpersonen*, er det omgivet af en vis Magi: det gør gennem Beskuelsen et stærkere Indtryk paa de omgivende Personer, end andre Børn vilde gøre, det fører Følelsen op til en større Spænding, til højere Potenser. Deri bestaar for Correggio Barnets Guddommelighed: det er en Guddommelighed, som indlyser umiddelbart af sig selv, og som ikke behøver at paaberaabe sig, hvad der tros. I hans fleste Malerier kommer hin Magi kun for Dagen gennem dens Virkning over de andre Figurers Udtryk; men i den store »Hyrdernes Tilbedelse« (»Natten«, i Dresden, Fig. 122) aabenbarer den sig yderligere ogsaa for Beskuerens Øjne ved det milde, klare Lys, som Barnet udstraaler i Halvmørket (»som en Sankt-Hans-Orm«, Oehlenschläger). Det lille Barn er her baade Lysets og Glædens Kilde. Det hele er en henrykt nydende Beskuelse: Madonnas og Englenes Øjne kunne taale den; men Bondepigen, der dog saa nødig vil vende Blikket bort fra det yndige Syn, føler Lyset skærende i Øjnene, saa at hun fortrækker Ansigtet. Madonna, som rigtig mætter sine Øjne ved Synet af det nyfødte Barn, er her virkelig rent moderlig: det er jo ogsaa den allerførste Gang, hun ser Barnet.

Berøringen virker dog endnu stærkere, mere overvældende paa Følelsen end Beskuelsen. Correggio har malet Madonna staaende, trykkende Barnet ind til sig, saaledes at deres Pander berøre hinanden. Barnet stirrer med glødende Kærlighed paa Moderen; men hun lukker

* Foruden de ovenfor nævnte ogsaa de udmærkede, mindre Oliemalerier: Madonna della cesta (London), la Zingarella (Neapel), Madonna, der giver Barnet Brystet (siges at existere i tre ægte Exemplarer, af hvilke jeg kun kender det ene, i St. Petersborg), og det større Frescobillede Madonna della scala i Parma. — I en Afhandling som denne er det ikke Opgaven at opregne ethvert Værk af Correggio og endnu mindre at diskutere Ægtheden af de mindre anerkendte, medmindre der i et saadant er givet et uundværligt Træk af hans Karakteristik. Ellers give hans anerkendt sikre Værker et mere end tilstrækkeligt Grundlag for Opfattelsen af ham. Jeg har havt Lejlighed til at se og studere saa godt som dem alle. Angaaende enkelte Arbejder, der henføres til hans tidligste Ungdom, henviser jeg til Lermolieff: Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880, p. 145 ff.

Øjnene i et rent Overmaal af Salighed, som om hun skulde gaa til Grunde af lutter Fryd. Hun synes at have en Følelse af, at Beskuelsen vilde svække eller kølne hendes Følelse, naar den blandede sig med Berøringen*.

Her slaar Glæden paa dens Højdepunkt næsten over i Lidelse. Andre Steder har denne Nervelivets Maler skildret Madonnas Afmagt: den medføres vel af Sorg over Sønnens Lidelse og Død; men den er saa mærkelig natursandt opfattet — ganske anderledes end f. Ex. i Rafaels »Gravlægning« —, at den ikke længere har noget Udtryk af Sorg, men kun af fysisk Afmagt. Det er først og fremmest Madonna ved Klagen over Kristi døde Legeme (Galleriet i Parma, Fig. 123). Hun sidder ved Liget, og Fingerspidserne af hendes ene Haand berøre dets Skulder: paa Fingrenes døde Krumning kan man ligesom føle, hvorledes Afmagten gennem Berøringen med Ligets kolde Overflade forplanter sig til Hjertet. Al Farve i Ansigtet er borte, Øjelaaget er sænket, dirrende, saa at det skjuler Blikket og man kun ser lidt af Øjets hvide; Munden lidt aaben, skælvende, med et Udtryk af Lede og Væmmelse. En anden daanende Madonna har Correggio malet paa sin *Ecce homo* (National Gallery, London): dette Udtryk er meget berømt og lovprist, men synes mig dog mindre mærkeligt end det paa Billedet i Parma.

Fig. 121. Correggio: Madonna della scodella. Parma.

Mon Correggio nogensinde af sig selv vilde være falden paa at male Kristi og Martyrernes Lidelser? Man kan ikke godt lade være at spørge derom, naar man ser, med hvilken Forkærlighed han færdes oppe i Glædens og Lystens højeste Regioner. Men i hvert Fald kom disse

* Jeg sigter til et Vandfarvemaleri med halve Figurer i naturlig Størrelse, i Museet i Neapel, hvor det baade tilskrives Correggio uden Forbehold og er ophængt paa en Hædersplads blandt udsøgte Billeder. J. Meyer dømmer uden Præmisser: Nicht von Correggio. Det er dog vist alligevel af Correggio; det ligner ham i alle Ting og staar særlig nær ved »la Zingarella« (i Motivet) og »Madonna della scala« (i Form og Behandling).

Æmner udenfra til ham som et af Tidens Krav til Kunsten, og han kunde ikke undgaa dem. Nogle af Figurerne paa »Klagen over Kristi Lig« synes at vise, at han har famlet lidt uklart efter Udtrykket; dog er den stille jamrende Magdalena en mærkelig Skikkelse. Correggio har overhovedet ejendommelige Evner til at skildre Sjælens Sorg og Smerte; kun kan han ikke lade være at suge Honning ogsaa af den: han er Opdager og første Fremstiller af den søde Smerte, af Sorgens Vellyst. Han har malet to Billeder af den lidende Kristus. Det ene er det lille kostbare, stemningsfulde Maleri af Bønnen i Gethsemane (i den Wellingtonske Samling, Apsley House, London): dér har Udtrykkets søde Vemod en gennemtrængende, bedøvende Duft som en Blomst i Sommernatten. Det andet er det ovennævnte »*Ecce homo*«*. Det er den smukkeste, uskyldigste og umandigste Kristus, som Kunsten har fremstillet. Han staar tornekronet, skælvende og sitrende, med Hænderne bundne foran sig: Blikket, der er lidt sammenknebet, ligesom glippende, trygler om Beskuerens Medlidenhed. Og det trygler ikke forgæves. Som en haarfin Braad trænger det ind i Beskuerens Sjæl, mere kildrende end smertende; men det trænger dybt ind og føles længe. Correggio maler Udtrykket, ligesom han maler Lyset: det ser saa mildt ud, men det er alligevel saa stærkt, at det skærer i Øjnene.

Fig. 122. Correggio: Hyrdernes Tilbedelse. Dresden.

I Forbindelse med denne Kristus kan nævnes en anden Lidelsesfigur, en Allegori af Lasten, som plages af Furierne (Vandfarvemaleri i Louvre). Unægtelig lyder Navnet »Lasten« som den stærkeste

* Om Billedet af dette Motiv i National Gallery i London er Correggios egen Original, er ikke hævet ganske over Tvivl. Det staar ham dog i hvert Fald meget nær; og selv om det skulde være en Gentagelse af en anden Haand, er det sikkert, at Forbilledet hidrører fra Correggio.

Fig. 123. Correggio: Klagen over Kristi døde Legeme. Parma.

Modsætning til Navnet Kristus; og Correggio har vistnok ogsaa villet karakterisere disse Skikkelser noget forskelligt: Kristus som ung og skøn, »Lasten« som ældre, langskægget, uskøn. Men i hans Psykologi staa disse to Lidelsesfigurer alligevel hinanden meget nær. Der er den samme ynkelige Tryglen om Beskuerens Medlidenhed hos dem begge, den samme Blanding af sød Kildren og Smerte. Disse Bestanddele af Følelsesblandingen fremtræde i Billedets Komposition som selvstændige Skikkelser: »Vellysten« blæser paa sin Fløjte de forførende Lokketoner ind i »Lastens« Øre; »Vanen« binder hans Hænder og Fødder, og »Samvittighedsnaget« sætter Slanger ind paa hans Krop. De straffende Furier se forresten ikke egentlig grusomme ud, snarere, som om de vare inderlig ulykkelige og befippede over deres Bøddelpligt og selv altfor meget følte den Smerte, de volde Synderen.

Det er intet Under, at Correggio, hvis Følelse den allerblødeste Berøring af Huden kan bringe til at smelte, er ømskindet som en lille Pige ved Forestillingen om Stik og Saar og virkelig Vold. Hvad en

Fig. 124. Correggio: Placidus's og Flavias Martyrium. Parma.

brutal, skærende Smerte vil sige, forstaar han knap nok: han vil ikke vide noget af det. Der er overhovedet ved de fleste Martyrbilleder fra denne Periode — i Modsætning til den efterfølgende, haardhændede Realisme — noget af denne idealistiske Uvidenhed om, at Sværd og Pile, Tandhjul og Ild kunne gøre virkelig ondt; men ingensteds mere end i Correggios Maleri af Placidus's og Flavias Martyrium (i Galleriet i Parma, Fig. 124). Den hellige Flavia, en ganske ungdommelig og indtagende Skikkelse, bliver grebet i det lange Nakkehaar af en Bøddel, som borer Sværdet dybt ind i hendes Bryst. I hendes Aasyn, i de sorte opadskuende Øjne blander der sig dog nogen Skræk og Angest i Saligheden, hvormed hun smiler mod Englen, der svæver ned til hende med Martyrkronen. Men Udtrykket hos hendes Lidelsesfælle Placidus, en ung, glathaget og kronraget Præst, er saa hyper-ætherisk uvirkeligt, at det bliver ligefrem parodisk. Han knæler ned for Bøddelen og lader sig ganske frivillig henrette af ham; han er ikke engang bunden. Men Bøddelen er en Fusker i sit Haandværk: han har allerede givet den hellige Mand et dybt Hug i Halsen, men har dog ikke kunnet skille

Hovedet fra Kroppen. Saa drejer Placidus med mere end menneskelig Forekommenhed sig endnu bedre om imod ham og byder sin blottede, til Siden hældende Hals med det dybe Hug i frem paany. Der er i hans Udtryk ikke Spor af fysisk Lidelse; kun en himmelsk-vellystig Hengivelse i Forsynets Villie taler ud af denne smilende Mund og disse Øjne, der ere skruede saa stærkt opad, som om han koketterede gennem alle syv Himle lige op til de salige i den ottende. Dette Hovede er som et Forbillede for al gejstlig Affektation i de følgende Aarhundreder.

Men den samme Kunstner, som begyndte og indviede den moderne Sentimentalitet og førte den lige ud i Affektation, var paa et andet Omraade naiv, naturlig, frisk fremfor nogen, nemlig naar han malede de smaa Børn. Er der noget Omraade af Menneskelivet, der i bedste Forstand maa nævnes som Correggios egentlige Specialitet, saa er det dette. Kun i hans første Ungdoms Arbejder, f. Ex. i Hovedværket Madonna di S. Francesco, ere netop Barneskikkelserne de mindst mærkelige, væsentlig kun Gentagelser af den forud gaaende Kunst. Det ligger vel ogsaa i Sagens Natur, at man selv maa være fuldt udviklet Mand, helst vel endog Fader, for ret at have Sans for Børn. I hvert Fald udviklede han snart en tydelig Forkærlighed for Barneskikkelser og en mageløs Originalitet i Opfattelsen af dem. Denne Evne bevarede han frisk hele sit Kunstnerliv igennem, ogsaa i de Værker fra hans seneste Aar, i hvilke hans Opfattelse af de voxne Skikkelser har tabt sin Smag og er bleven sødlig-flov. Selv vi, som ikke hylde hans Figur af Danae, finde den største Fornøjelse i de to Amoriner, der sidde ved hendes Leje og prøve Elskovspilene paa Probérstenen. Og selv om man bliver led ved hans Helgenfigurer paa »Madonna di S. Giorgio«, kan man blive forfrisket igen ved at se paa Billedets Barnefigurer. Det var dem, som Guido Reni holdt saa meget af, ligesom af virkelige, levende Børn: da han i mange Aar ikke havde set Maleriet, spurgte han en tilrejsende om, hvordan de havde det, og »om de ikke vare voxede siden sidst«.

Og det er denne Evne, som egentlig sætter Kronen paa Værket i alle hine store og smaa Kompositioner, i hvilke Kristusbarnet er Hovedperson og Midtfigur. Hvis Correggio ikke havde kunnet male et saa indtagende og yndigt Barn, hvad havde saa al hin himmelske Elskovsbrynde hos Magdalena og Katharina og alle de øvrige havt at udgyde sig over? Lykkeligvis forbliver Barnet selv altid — eller dog næsten altid — ganske naivt og uberørt af al den Følsomhed, som omgiver det. Sentimentaliteten bøjer Knæ for Naiveteten og hylder den som det guddommelige, der dog netop er det egentlig naturlige, Naturens inderste, fineste, blødeste Hjerteblad, det livligste i hele Livet. Det var det, som Correggio fik ud af Kristendommen: en Dyrkelse af det lille Barn.

Andre Kunstnere, som Leonardo og Rafael, meddelte gerne Barnet Udtryk af en højere Aand, en Bevidsthed om dets egen Guddomsmagt eller en Anelse om det forbigangne og det tilkommende. Sligt ligger ude over Barnealderen; men der er en Opfordring dertil i de kristelige Æmner, og hine store og fine Aander forstod paa den mærkeligste Maade at forene det uensartede: at male Børn, som alligevel vare mere end Børn. Engang imellem følger Correggio paa sin Vis ogsaa med i denne Retning. Hovedmotivet i Madonna di S. Girolamo er det, at en halvvoxen Engel viser det lille spæde Kristusbarn paa Moderens Skød en hellig Bog og peger paa et Sted i den, glædende sig til at høre, hvorledes Barnet udlægger det. Og Barnet stirrer ivrig derpaa og laller noget utydeligt, som vækker Moderens stille, smilende Tilfredshed og den mest tindrende og jublende Beundring hos Englen — det er den Engel, som Vasari finder saa uimodstaaelig —, endelig den højeste Forbavselse hos den gamle, højlærde Kirkefader, Hieronymus, der her af den spædes Mund faar noget at vide, som alle hans egne lærde Granskninger ikke have kunnet lære ham. Det er et himmelsk Genrebillede, som gaar lidt ind over det eventyrliges Grænse, men som dog har et rent naturligt Udgangspunkt i den Fornøjelse, man kan have af at fritte et Barn, og af de underlige, morsomme Ting, det kan falde paa at sige. Det er ikke Kristus, Gud, som Correggio forherliger i Barnet, men Barnet, det naturlige, som han forherliger i Kristus. Det kan man ogsaa se deraf, at han har fundet et ganske beslægtet Motiv paa et rent verdsligt Omraade, nemlig Amors Undervisning. Den lille Amor, der endnu knap kan staa paa sine smaa, bløde Ben, er dog allerede saa klog, at han kan stave — og vistnok stave sig til ret morsomme Ting — i den Bog, som hans Lærer, Bogstavskriftens Gud Merkur, viser ham, til stor Fornøjelse for Læreren; Moderen, Venus, der overværer sin flinke Søns Examen, synes ikke at høre efter, men har nok at gøre med sig selv.

Men selv hvor Børnene hos Correggio ere allerklogest, ere de dog meget forskellige f. Ex. fra Leonardos: de kunne vel have lyse og geniale Indfald, men en dybere Bevidsthed have de visselig ikke. Det have jo Børnene efter deres Natur heller ikke, og det er netop Barnenaturen, som Correggio har Blik for fremfor alle de andre Kunstnere. Han opfatter den ikke med realistisk Bevidsthed om dens Begrænsning; men han har et eget sympathisk Instinkt for den: der er og bliver ogsaa ved ham selv noget af et Barn. Den af hans samtidige, som ellers bedst forstod sig paa det rent naturlige Barn, var Tizian, som har malet aldeles fortryllende Barneskikkelser, og har malet dem i stor Mængde, undertiden paa ét Billede. Men Correggio véd ikke alene ligesaa godt som Tizian, at Børn ere barnlige, han véd ogsaa bedre end denne, at de ere barnagtige. Ingen forstaar som han det irrationelle ved Barnenaturen, dens elskelige Tankeløshed, dens Luner og

pludselige Indfald, Manglen paa fast Sammenhæng og Konsekvens i Barnets Sjæl, den naive og famlende Kejtethed i dets Bevægelser.

Barnet sidder f. Ex. paa Moderens Skød (Madonna della cesta, Fig. 125); lige med ét har det faaet Øje paa, at der henne til Siden fløj en Fugl eller Sommerfugl forbi. Den vil han have fat paa, strækker Haanden ivrig ud efter den og drejer sig utaalmodig, lidt uartig om paa sit Sæde, saaledes at den lille Skjorte skyder sig helt op paa Maven — hvilket ellers strider mod god Anstand i et Selskab af hellige Personer.

Fig. 125. Correggio: Madonna della cesta. London.

Selv om Guderne nok saa meget vilde tage sig af disse Børns Opdragelse, vilde de aldrig blive velopdragne. De kræve ikke Respekt, og de lære ikke Respekt. Hvor Madonna aabenbarer sig i Skyerne (Madonna di S. Sebastiano), har en lille Engel som Forrider sat sig overskrævs paa en Sky, som om det var hans Kæphest eller Gyngehest. Paa Madonna di S. Girolamo er der et Englebarn, hvis Hverv det er at passe paa den hellige Magdalenas Attribut, Salvekrukken, medens hun selv er sunken hen i Henrykkelse; men da Englen ikke har andet at tage sig for og let kunde kede sig, stikker den Næsen til Krukken og lugter til Salven: det er pudsigt og meget naturligt; men de fleste Kunstnere vilde have holdt lidt strængere Disciplin og ikke tilladt slige Naturligheder. Guido Renis smaa Venner, Englebørnene paa Madonna di S. Giorgio, have fundet prægtigt Legetøj i Heltens, St. Georgs ridderlige Vaaben, hans Sværd og Hjælm. Dette Motiv berører meget nært, hvad Lukian meddeler i sin Beskrivelse af Aëtions Maleri af Alexanders og Roxanes Bryllup. Der saa man Eroterne lege med Alexanders Vaaben: to af dem slæbte hans Lanse, som Lastdragere en Bjælke, én havde sat sig paa det omvendte Skjold og blev kørt i Triumf som en Konge, én var krøben ind i Harnisket og laa paa Lur for at skræmme de andre. Denne Beskrivelse var vel kendt paa Correggios Tid: Rafael (?) og Soddoma have benyttet den til Kompositioner. Men det synes mig

dog rimeligst, at Correggio ikke har tænkt paa den ved dette Billede: i det enkelte har han ikke benyttet den gamle græske Malers Motiver, og han havde originale Indfald nok af samme Art.

Det var netop noget for hans skælmske og barnekaade Lune at lade Børnene faa fat paa de voxnes alvorlige Ting og gøre Spilopper med dem: hans Børn ere altfor meget virkelige Børn, til at de skulde behøve Anvisning dertil fra nogen gammel græsk Forfatter. I det første Værk, hvor han ret udfolder sine store Evner som Børnenes Maler, Frescomalerierne i Abbedissens Spisesal i S. Paolo, fremdrog han allerede Motiver af denne Art. Der lader han Børnene lege med Jagtvaaben og slige Ting. Det er maaske Kloster-Nonnernes Kyskhedsløfte, som har ledet Tanken hen paa den jomfruelige Diana og derigennem paa Jagt og Jagtredskaber; eller det er maaske Spisesalens kulinariske Glæder, Smagen af den gode Steg, der har fremkaldt Forestillingen om Jagten som Køkkenets Forsyner. Hvad der nu end har været Opgaven og Anledningen, har Correggio først og fremmest sagt: Plads for Børnene! Diana og hendes Nymfer have fuldendt deres Værk og ere gaaede deres Vej, og nu er en Sværm af lystige Smaadrenge kommet til og driver sit Spil med deres Vaaben og Udbyttet af deres Jagt. De tage Koggeret og Pilene og den store Bue i Besiddelse, de slæbe med begge Hænder det tunge Vildsvinespyd, endog et svært Skjold med et Medusahoved maa tjene dem til Legetøj — det er ægte Correggiosk: man skal blot ikke lade sig imponere af nogen Ting! En viser os med triumferende Mine Hovedet af den fældede Hjort med de store Takker, andre lege med Jagthundene, give dem Tømme over Hovedet og sætte sig op at ride paa dem eller kæle venlig for dem med de runde Arme om deres Hals. Eller de have faaet fat paa Jagthornene og tude af al Magt i dem, formodentlig ikke meget melodiske Toner, eftersom en lille Dreng i Forskrækkelse derover holder begge Hænder for Ørene.

Man ser to tre saadanne Drengeskikkelser gennem hver af de 16 ovale Aabninger i Hvælvingens Løvhytte. Det danner yndige Billeder; men med sin sædvanlige priselige Sky for alt opstillet, alt, hvori man mærker Kunsten, forstaar Correggio at undgaa ethvert Udseende af, at disse Børn »staa i Gruppe« eller gøre »Tableau«. Han spreder deres Opmærksomhed til Siderne, fylder f. Ex. en af Ovalerne med to Drenge, af hvilke den ene vil den ene Vej, den anden den anden. Han lader med lunefuld Dristighed Figurerne overskæres af Rammen. Det hele Motiv er Børneleg; men Correggio véd, at Børn end ikke holde Tankerne stadige ved deres Leg. Nogle af dem ere da ogsaa i Færd med at krybe over Ovalens Ramme, ind i Stuen: de have nemlig gjort den Opdagelse, at der paa Løvhyttens indre Side hænger dejlige Frugter, og dem kunne de naturligvis ikke modstaa.

Med al den guddommelige Ære, som Correggios Kunst viser Børnene, er det alligevel slet ikke sagt, at enhver vil finde hans Barneskikkelser skønne fra Formens Side. Burckhardt, som ikke alene har et saa skarpt Blik for Correggios Vrangside, men desværre i det hele ser ham vrangt, finder, at de to Barneskikkelser paa Madonna di S. Girolamo ere »*von einer unbegreiflichen Hässlichkeit*«. Det synes mig at tyde paa, at den berømte Forfatter har temmelig akademiske Begreber om barnlig Skønhed.

Det er lærerigt at iagttage, hvorledes Barneskikkelsen udvikler sig i Correggios Kunst i Henseende til Form og Karakter. I sin tidligste Periode gentager han, som ovenfor sagt, paa dette Omraade sine nærmeste ferraresiske eller lombardiske Forgængere uden tydelig Selvstændighed. Men allerede i Freskerne i S. Paolo aabenbarer der sig ogsaa i det legemlige en ganske ny Stil. Der er en Storhed, en Fylde i Formerne, en plastisk Bestemthed og Bredde i Flader og Omrids, som minder meget om Rafael. Vi skulle her blot minde om, at Rafael, hvis Ry paa hin Tid genlød over hele Italien, sendte det skønneste af alle sine Oliemalerier, Madonna di S. Sisto (nu i Dresden) — med tre dejlige Barnefigurer — op til Piacenza, sandsynligvis lige forinden Correggio begyndte sine Fresker i Parma; og fra Parma til Piacenza er Vejen ikke lang. Jeg tror, at det ingenlunde har været Correggios eneste virksomme Berøring med den romerske Kunst (Michelangelo og Rafael); men i denne Sammenhæng behøvedes der næppe mere.

Men Correggio, der fremfor alle bar Spiren i sig til original Udvikling, har hurtig og med overordentlig individuel Kraft indsmeltet alle fremmede Elementer i sit eget Kunstner-Jeg. Snart antage ogsaa hans Barneskikkelser atter nye Former, der forsaavidt unægtelig maa være prisgivne til enhver Betragters Smag, som de selv ere i højeste Grad individuelle. Sagen er vist ganske simpelt den, at Correggios malede Børn i den senere og større Del af hans Kunstnerliv have lignet hans egne virkelige Børn overmaade meget. Jeg mener just ikke, at det har været Portrætter; thi Correggio havde meget lidt af den Realisme, der hører til at gøre egentlige Portrætter; men at Indtrykket af dem har været Hovedkilden til hans Forestillinger om Børns Væsen og Skønhed. Herregud, det var nu hans Børn, og han har vistnok med sin livlig glødende Følelse været saa indtaget i deres smaa uklassiske Ansigter, at han næppe har tænkt synderlig over den Fremtidsmulighed, at en tysk lærd engang om nogle Hundrede Aar vilde finde dem »unbegreiflich hässlich«. Hvorfor er Kristusbarnet paa Madonna della scodella (Flugten til Ægypten) — stik imod den evangeliske Beretning og den kunstneriske Tradition — blevet en Dreng paa 6—7 Aar? Formodentlig fordi Maleren har taget sit Forbillede fra sin egen ældste Dreng Pomponio (f. 1521), der, dengang Billedet blev malet (1527—28), netop havde den tilsvarende Alder.

Correggio udviklede sine ejendommelige Forestillinger om den kvindelige Skønhed tidligere end om den barnlige. Allerede i hans 20de Aar, paa Madonna di S. Francesco, vise Madonnas eget og Katharinas Hoveder Træk, der stemme med hans Kvindeskikkelser hele hans Kunstnerliv igennem, saavel hvor han fremstillede den antike Mythologis Skønheder som i hans Madonnaer og Helgeninder. Vel er hans Smag i de forskellige Perioder af hans Liv ikke ganske den samme; men der er kun Tale om lette Forandringer, ikke om væsentlige Omslag. Det hører vel ogsaa til Naturens Orden, at Mandens Sans for Kvinden udvikler sig før hans Sans for Barnet. Men i Correggios Kvindetype — og til den slutte sig for det meste hans Drenge og Ynglinge — skønner man ogsaa tydelig en Sammenhæng med den, som en Snes Aar tidligere var udviklet af Leonardo da Vinci og var gaaet over til hans Efterfølgere i Norditalien (blandt hvem man i denne Forbindelse maaske særlig bør mindes den omflakkende Giov. Antonio Bazzi, »il Soddoma«).

En Franskmand har sagt, at »Correggio fødtes af et Smil af Leonardo da Vinci«. Lad denne Ytring være lidt vel kunstig i sin Form: den indeholder alligevel en Sandhed. Hint Smil, der i Leonardos Figurer endnu er fornemt og tilbageholdent, halvt skjult, som en dyb Glød under Kullet, slaar hos Correggio ud i et Blus, i en Lue, hvori der ikke længer er den mindste Tilbageholdenhed, og som har fat i ethvert Atom af Sjælens Substans. Det er over dette Smil, denne Mine, at Correggios hele Type er formet. Selve Ansigtet er ingenlunde fyldigt, det har kun liden Masse, er lutter Mund og Øjne. Kinden er med al sin Friskhed og Ungdom hyppig mere hul end rund: det er den hede Indaanding og Udaanding af Lyst, den mageløs livlige Forbrænding, der ikke tillader Figuren at samle Stof, end sige blive fed. Munden er bredt opskaaret, Læberne ud imod Mundvigerne ganske tynde og smalle, mod Midten fyldige og røde: en Mund, som ikke er andet end Smil og Kys. At Næseryggen er lidt indadbøjet, stemmer med Leonardos og hans Efterfølgeres Ideal; men Næsen er hos Correggio for det meste mindre, tyndere og skarpere bygget, og for Enden lidt opadvendt — en aldeles uklassisk Næse, hverken græsk eller romersk, men som af Grækere og Romere vilde være henvist til Satyrverdenen. Øjnene ere meget store, og Øjelaagene synes, hvor de ere sænkede, unægtelig noget overdrevne (de »kolossale Øjelaag« paa Madonna della scala, Fig. 126). Men de sænkede Øjelaag, som let antage Udtrykket af en »reservatio mentalis«, en dulgt Mening, ere ingenlunde saa karakteristiske for Correggio som for de tidligere Kunstnere, især Leonardo. Aabne hans Skikkelser Blikket, da er det stort og glødende, men undertiden noget mere som paa en smuk Hind end som paa et Menneske. Dertil kommer, at Øjet hos Correggio ligger lidt skraat, med den ydre Krog øverst, hvilket stemmer udmærket i Linierne med den smilende Mund, medens det forresten

minder lidt om Dyreverdenen eller de lavere Menneskeracer, eller indenfor Fantasiens Rige om Satyrer og Fauner. Somme Tider er Blikket saa blødt og svømmende, at Øjnenes Axer ikke samle sig mod noget enkelt Punkt: de »skele lidt udad«, som man siger (Venus paa Amors Opdragelse). Panden er rundt fremad hvælvet, og Haarvæxten begynder først temmelig højt oppe paa Issen. Paa ungdommelige mandlige Figurer (Kristus paa Noli me tangere, Satyren paa Antiope og mange flere) gror Haarets midterste Parti længere ned i Panden, medens der i begge Tindinger bliver en dyb Vig liggende bar; det er et Træk, som formodentlig har en ganske individuel og forsaavidt tilfældig Oprindelse.

Fig. 126. Correggio: Madonna della scala. Parma.

Ved at læse Vasari skulde man tro, at ikke alene Forfatteren selv, men den italienske Kunstnerverden overhovedet betragtede Correggios maleriske Gengivelse af Haaret som hans egentlige og største kunstneriske Fortjeneste. I sit Indledningskapitel til den store Periode i den italienske Kunst definerer han de forskellige Kunstneres særlige Fortjenester, navnlig med Hensyn til den menneskelige Figur; og hvor han kommer til Correggio, fremhæver han næsten udelukkende hans Behandling af Haaret, hvor forskellig den er fra de ældre Kunstneres besværlige, skarpe, tørre Manér, og hvor let, hvor dunagtig blødt Correggio forstaar at male Haaret: det ser ud som Guld og er endnu skønnere end virkelige Haar! I Biografien af Correggio vender han tilbage til det samme Punkt og siger, at Malerne til evige Tider ere i hans Gæld for, hvad han i denne Henseende har lært dem.

Det er unægtelig noget snævert set af Vasari; men man maa holde ham til Gode, at han ved Omtalen af de andre Kunstnere har skudt saa meget af sit Krudt bort, og at han alligevel skal spare Hovedportionen op til den store Slutningssalut for Michelangelo. Heller ikke er det nogen rent betydningsløs Iagttagelse. Naar man opfatter Sagen saaledes, at de forskellige Kunstnere bringe hver sin Gave til Menneskebilledet for ved fælles Hjælp at lade det fremstaa i ideal Fuldkommenhed — en Betragtning, der rigtignok er aldeles uhistorisk, men dog faldt

ganske naturlig for Vasaris Tidsalder, — saa er der nogen Rimelighed i at lade Haaret være Correggios Gave. Det er karakteristisk, at det, som saaledes falder i hans Lod, er et rent vegetativt *hors d'œuvre* af det menneskelige Legeme, ved hvis Behandling det ganske særlig kommer an paa Herredømmet over de maleriske Midler, Penselens frie og lette Spil. I Henseende til Farvespillets Rigdom, til Stoffylden og den fede Glans er Haaret hos Correggio virkelig uovertræffeligt, skønt Vasari skulde have vanskeligt ved at bevise, at det er bedre end hos Tizian — man erindre f. Ex. et Billede som Tizians hellige Magdalene i Palazzo Pitti. Desuden kan et Menneskes Haarvæxt jo opfattes fra en anden Side end den rent maleriske Skønheds, nemlig som et meget væsentligt Træk i Figurens særegne Karakteristik, men det har Correggio ligesaa lidt Blik for som for særegen Karakteristik overhovedet.

Hos Correggio finde vi den samme paafaldende Forkærlighed for det blonde Haar som hos Venetianerne. Det er et meget mærkeligt Træk af Italienernes og andre sydlandske Folks Skønhedsforestillinger, at de have foretrukket en Farve, der i deres Nation dog forholdsvis er sjælden. I Venedig farvede Damerne som bekendt Haaret gyldenrødt; det vilde ikke være rigtigt at sige, at Malerne efterlignede denne Toilettefarve; men Kunsten og Moden gik i samme Retning ifølge en fælles Smag. Haaret hos Correggio falder mere i det »askeblonde«, hvilket stemmer med hans Skikkelsers Hudfarve, der er mere hvid og blændende end Venetianernes. Overhovedet er det, som man kan kalde »Guldet« i Correggios Farve, af en lysere, blondere Nuance, mindre rødt end i Venetianernes.

Noget af det mest ejendommelige ved Correggios Type er Hænderne. I Henseende til Form og Bygning ere de hyppigst noget for opspaltede, Fingrene for lange. Det gør Indtrykket af noget usolidt; og der er i Virkeligheden ingen Hænder, der se saa lidet ud til at due til nogensomhelst praktisk Dont som de paa Correggios Malerier. Selv paa voxne Figurer ere de saa unge, ubehjælpsomme, uudviklede, kun egnede til Organer for Udtrykket af indre Fryd og Lyst. Men i denne Retning ere de ogsaa med deres lette Bevægelighed, deres følsomme, nervøse, kildne Væsen mageløs udtryksfulde og veltalende. Correggio er en sand Gourmand med Hensyn til den Slags Haandbevægelser og forstaar at servere sine Beskuere de allerfineste Ting. Fremfor alt skulle vi anføre den berømte »Buket af Hænder«, som Th. Gautier siger, paa Katharinas Trolovelse (i Louvre). Madonna leder med sin venstre Haand Katharinas højre imod Barnet, saaledes at Spidserne af Madonnas Fingre stikke frem i Mellemrummene mellem Katharinas; Barnet skal nu gøre det store Kunststykke at sætte Ringen paa sin trolovedes Finger; han har med sin lille venstre Haand faaet fat om den og holder med den højre Ringen i Beredskab, ledet og understøttet af Madonnas højre Haand. Det er ikke Leonardo da Vincis alvorlige, skarpsindige Talen

med Hænderne, det er som yndig og munter, blandet Fuglekvidder fra en Busk.

I Kunstnerens tidligere Malerier skønner man endnu nogen Opmærksomhed for Hændernes Benbygning og deres bestemte Inddeling i forskellige Led. Senere gaa Ledføjningerne langt mere blødt og rundt over i hverandre. Disse lindt bøjede, smidige, elastiske, spidse Fingre ligne i Formen egentlig ikke saa ganske Fingre; men deres Bevægelse er ubeskrivelig udtryks- og følelsesfuld. Correggio forstaar ogsaa at lade Hænderne smile.

Ikke alene Fingerspidserne, men hele det menneskelige Legemes Overflade er som bekendt et Sanseorgan, nemlig for Følelsesansen. Ingen Kunstner har i saa høj Grad som Correggio opfattet Legemets Overflade netop fra dette Synspunkt.

Derfor holder han sig fjernt fra alt, hvad der kunde gøre Overfladen til et mindre fintmærkende Organ for Nervelivet. Han skyr det tørre, det barkede, det ru: endog hans Oldinge have en frisk og glat Hud (Josef paa Madonna della scodella, Biskopperne paa de senere Altertavler) og i det hele til Trods for hvidt Haar og Skallepander et vist ungdommeligt, ja barnligt Præg.

Ikke mindre skyr han det fede, yppige, materielle. Vel forekommer der enkelte Gange, i den midterste Periode af hans Kunstnerliv, overmaade bredt svulmende Former, især i Barnefigurer (Barnet paa Madonna della scala, Amor paa Antiope) — formodentlig ifølge en Indflydelse fra romersk Kunst —; men hans Kvindeskikkelser, særlig hvor de ere gennemførte i deres fulde Nøgenhed, og hvor han altsaa har havt størst Opfordring til at vaage over Legemsbygningens Konsekvens, ere saa langt fra en yppig eller overmoden Udvikling af Formerne, at de snarere karakteriseres ved en vis barnlig Halvmodenhed, f. Ex. i Formen af Brystet. I Sammenligning med Rafaels senere Figurstil ere Correggios Skikkelser lettere, finere, blødere, ungdommeligere; og det Hang til Fedme og Overflod i Legemsstoffet, som allerede kan skønnes hos Venetianerne, og som senere fejrede sine Orgier oppe i Flandern hos Rubens og Jordaens, er aldeles fremmed for Correggio. Man føler bestandig hos ham en Tiltrækning til det barnlige, hvilken Alder han saa maler; skulle hans Kvinder og Ynglinge være voxne, foretrækker han dog 14—15 Aars Alderen med dens Naivetet og lette, lidt famlende Bevægelighed. Hvor hans egentlige Tyngdepunkt laa, ser man bedst deraf, at han baade i kirkelige og mythologiske Æmner af egne Midler giver en saa stor Tilgift af barnlige eller ganske ungdommelige Skikkelser, Engle og Amoriner; Oldinge malede han sikkert aldrig ud over, hvad Bestillingen krævede. Han elskede Menneskenaturen som det bløde, smeltede Vox og opsøgte ikke af sig selv, hvad der en Gang

for alle havde taget fast Form eller bar Mærker af et forudgaaet Liv; derfor kunde han heller aldrig blive egentlig Portrætmaler*.

Men hans Behandling af Legemets Overflade kan ikke skildres saaledes sort paa hvidt eller i rolig Prosa. Det er en Henrykkelse, en Jubel, og det, som gør den dertil, er Farven. Enhver, der har opholdt sig i Paris, vil mindes, hvorledes man ser Correggios Antiope, naar man ud paa Eftermiddagen skal forlade Louvres Malerisamling og atter maa passere »*salon carré*«. Billedet hænger henne i Hjørnet til venstre og faar paa denne sin Plads ved den Tid et fuldt og dejligt Lys, alt det gode Lys, som er i Salen. Hvilket Syn! Antiopes Legeme er ligesom ombølget af en Lysatmosfære, et fosforescerende Skær, kunde man sige, hvis man blot ikke derved vækker Forestillingen om kolde, dødningeagtige Toner. Det er ikke ment som en saadan magisk Glorieglans som den, der omgiver det lille Kristusbarn paa *Natten;* det er ikke ment som noget overnaturligt; men Kunstnerens Henrykkelse over Naturen gør det alligevel til en Glorie, til en Magi, en Forherligelse: det er en Farve, som synger Hymner.

Hvor har den ikke været fristende — ikke alene for Satyren, der afslører den, men ogsaa for Malere, der vilde efterligne den, — denne Correggios blændende Hudfarve med det lette karminrøde Skær paa Kinder, Læber, Albuer, Fingre, Fødder, og med de fine, kølige, grønlige Halvskygger! Men ingen har naaet den. Caraccierne (især Lodovico, som var Correggios mest begejstrede Efterfølger) ere tungere og mørkere; Fragonards smaa Figurer kunne være blændende nok, men Farven har langtfra den Finhed, den Ild, den Inderlighed, kunde jeg sige, som hos Correggio; Prudhon's og Henner's Farve er for sølvagtig hvid, for glinsende som poleret Metal.

Det var atter væsentlig Leonardo og hans Skole, der havde givet Correggio Anvisning paa, hvorledes en Figur skulde stilles i Lyset. Dette kan man tydeligst iagttage i London, hvor man (i Kunstakademiet) ser Leonardos Karton af den hellige Familie og i Nationalgalleriet Correggios *Amors Opdragelse.* Leonardo har — maaske for første Gang i hele Kunstens Historie — stillet sine Figurer i et Lys, der strømmer ned over dem næsten lige ovenfra, saaledes at store Partier af Legemets Overflade kun strejfes af Lyset eller ligge helt i Skygge. Correggios Venus paa *Amors Opdragelse* staar i Lyset næsten ganske som Leonardos Madonna paa Kartonen (Skuldrene, Brystet). Det er lige det modsatte Princip af det venetianske, der gaar ud paa for Legemets Lokalfarves Skyld at stille det i saa bredt Lys som muligt, saaledes at al Skygge jages bort.

* Som bekendt have enkelte Portrætter været tilskrevne Correggio. Uden Tvivl har Mandsportrættet i Dresden, som siges at forestille en Læge, mest Krav paa at gælde som ægte. Den røde Farve i dette Maleri forekommer mig aldeles at være Correggios. Det er en yngre Mand med et noget ængsteligt og nervøst Udtryk. Meyer og Lermolieff ville imidlertid ikke anerkende det for at være af Correggio.

Leonardos Princip fik stor Betydning ogsaa i Mellemitalien, hvor Michelangelo efterhaanden udviklede en lignende Smag for Figurernes Belysning. Men naar Malerkunsten ret skulde udtømme alt, hvad der laa i dette Princip, maatte der en stor Kolorist til, som forstod at bade Figuren helt i den Atmosfære, der omgiver den, og at væve det farverige, gennemsigtige Slør i Halvlyset (»Clair-obscuret«), hvoraf Lyspartierne dukke frem, saaledes at Lys- og Skyggepartierne blive meget forskellige i Farvetone, men dog komme til at betegne ganske den samme Lokalfarve i Legemet. Dertil var Correggio netop den rette Mand, ifølge hans Øjes og hans Følelses mageløs fine Organisation for Samvirkningen af Lys og Farve.

Om Correggio som Tegner af den menneskelige Figur har der ytret sig meget modstridende Opfattelser: nogle betragte ham som svag og ufuldkommen i denne Retning (saaledes aabenbart Vasari), andre ikke alene som en stor og udmærket, men endog som en ufejlbar Tegner, om hvem det ikke tør siges, at han nogensinde skulde have gjort sig skyldig i en Tegnefejl (J. Meyer). Det sidste turde i hvert Fald være ganske fejlagtigt. Den kunstneriske Figurtegning kan ikke tilegnes saaledes som Regnekunst eller Grammatik: der er ikke nogen Kunstner i hele Verden, som paa dette vanskelige Punkt vil findes fuldt retfærdig. Og skulde der være nogen, vilde det i Sandhed ikke blive Correggio: Merkurs Skuldre paa *Amors Opdragelse* ere og blive aldeles skæve, og af den Slags Ting kan man gøre en rig Høst hos ham.

Leonardo, Michelangelo, Rafael, Tizian, Giorgione kom alle fra udmærkede og fremragende Mesteres Skole; og man maa navnlig erindre, hvad den florentinske Skole havde at betyde med Hensyn til Kundskab til det menneskelige Legemes Form og Bygning. Correggio havde ikke denne Fordel. Det forekommer mig ikke at have nogen afgørende Betydning, til hvilken Skole han bør henregnes — Lermolieff har for nylig med sin sædvanlige énøjede Paastaaelighed gjort gældende, at han tilhører den ferraresisk-bolognesiske —; thi det turde være tydeligt, at han overhovedet ikke har havt synderlig »Skole«. Som hans Lærere nævnes et Par lokale Malere, af hvilke den ene, Antonio Bartolotti i Correggio, er aldeles ubetydelig, og den anden, Francesco Bianchi Frari i Modena, vel er en ret agtværdig Kunstner, men i hvis Malerier man ikke skønner det allermindste af de Tendenser, der senere gjorde Correggio til den, han blev. Det forekommer mig aabenbart, at Correggio i sin Ungdom, under den egentlige Skoleundervisning, kun har faaet meget ringe Forberedelse til den Retning, som han senere fulgte, da han havde set Mantegnas og Leonardo da Vincis Malerier og vistnok ogsaa adskilligt af romersk Kunst; og at han særlig aldeles intet sikkert Grundlag har faaet til Opfattelsen af Menneskelegemets Plastik. Deraf fulgte en vis Svaghed og Usikkerhed, som har fulgt ham hele Livet igennem.

Det er et Særkende baade for Middelalderens Kunst og for Renæs-

sancens — i Modsætning til Antiken —, at Figurerne staa saa svagt og usikkert paa deres Ben: at man i det hele havde saa ringe Opmærksomhed for det statiske. Derfra er der vel bestemte Undtagelser; men det er ikke altid, at de store Kunstnere danne Undtagelserne, Michelangelo hører f. Ex. ikke til dem. Men der er uden Tvivl ingen, hvis Følelse i denne Retning er saa lidet udviklet som Correggios. Det er hyppigt, som om hans Figurer ingen rigtig Vægt havde, de ere i det hele mere anlagte paa at svæve end paa at staa. Det, som i Virkeligheden er Figuren umuligt, gør han meget muligt for den, men det, som af Naturen er den muligt, ja meget hverdagsagtigt, er for ham næsten umuligt. Se, hvor elendigt saadanne gamle, alvorlige Mandsskikkelser som Hieronymus paa *Madonna S. Girolamo* eller den aldrende Hyrde paa *Natten* staa paa Benene: man kunde pirre dem over Ende med en Pennefjer!

I en anden Retning havde Correggios Fortid og Samtid saa meget des mere Interesse, nemlig for Legemets Bygning under Overfladen, for anatomiske Studier. Hverken Correggios Malerier eller de i det hele faa Tegninger af ham, som man med Sikkerhed kan paavise, indeholde det mindste Spor af, at han skulde have deltaget i slige Studier: de turde maaske have været hans sensible Nervesystem meget imod. Det bør visselig være den store Maler tilgivet, at han ikke var Anatom: den analytiske Kundskab og den frembringende Kunst staa i det hele ingenlunde i noget ligefremt Forhold til hinanden. Men det kan vel være, at Correggio ikke har gjort sig Formens Betydning rigtig klar i Almindelighed: han giver undertiden sine Former et vist hulet Snit, som ikke stemmer med deres Natur.

Men alt dette forhindrer aldeles ikke, at han med sin Naturbegavelse ved given Lejlighed i enkelte Figurer eller i enkelte Partier af Figurer kunde vise sig som en Mester af allerførste Rang ogsaa i Form og Tegning, aabenbare en Følelse saa fin og skøn, som mangen langt bedre indexerceret Tegnemester aldrig i Livet vil kunne naa og som aldrig er overgaaet af nogen. Han kan indenfor et og samme Billedes Ramme aabenbare sin overordentlige Styrke og sine store Svagheder i Tegningen. Paa *Antiope* f. Ex. se Benene fra Knæene af, og især Fødderne, i Formen ud som udsnittede og glattede Træklodser — her vilde Tizian med sine udsøgte Præmie-Former rigtignok have vundet en let Sejr. Men paa det samme Billede er det højre Laar, som ses i stærk Forkortning, aldeles beundringsværdigt, og Satyrens fremadbøjede Krop et rent Mesterstykke. Torsoen af Venusfiguren i London søger sin Lige blandt antik og moderne Kunst, medens Merkur ved Siden af er saa aldeles fortegnet. I hans Kuppelfresker kan man paa en Gang beundre den utrolige Virtuositet i Tegningen af Forkortningerne og forbavses over hans Mangel paa Følelse for Skikkelsens plastiske Sammenhæng.

Saaledes var, saavidt jeg skønner, Correggios Stræben og Evne med

Hensyn til Fremstillingen af Mennesket: individuel og umaadelig ensidig; men tillige umaadelig stærk og indflydelsesrig i Kraft af sin Ensidighed, en destilleret Rosenolie, hvis Duft gennemtrænger Katholicismens Følelsesliv i hele Perioden indtil den franske Revolution. Man kan endnu fornemme en Slags levende Rest af det, som Correggio bragte ind i Verden, — eller en Parodi paa det —, naar man i Italien ser en Procession til Madonnas Ære med et Musikkorps i Spidsen, der spiller Melodier af »den skønne Helene«. Men fra den nuværende Menneskeslægt er Correggio alligevel skilt ved Forbigangenhedens Linie: vi fornemme vel den ægte og uforlignelige Duft igen, saasnart vi staa overfor et af hans Malerier; men leve sit Liv i den kan vor Tid ikke.

HOLLANDSK MALERKUNST (1891).

Karl Madsen: *Hollandsk Malerkunst.* (Første Række: Tiden før Rembrandt. Kunstnerforholdene i det syttende Aarhundredes Holland.)

Hvad der egentlig er det gode ved den hollandske Malerkunst, hvad der har draget Forfatteren, og hvad der drager os alle til dette Æmne, har Karl Madsen udtrykt saaledes i sin Bog:

— — »en ny Kunst, der ikke vrager de beskedneste Æmner, og som intet attraar udover den sanddru Gengivelse af selve Naturens Skønhed, en ægte national og ægte demokratisk Kunst, afpasset for de jævne Borgeres Sjæle og Sind, en Kunst, der fremstiller alt, hvad der er en ægte Hollænders Hjerte kært, alt, hvad der fryder hans Øjne at se, og som dog i al sin Simpelhed, uagtet den finder sine Motiver saa nært, undertiden saa lavt, har en vis lyrisk Understrøm i sin Prosa, en bevæget Glæde over al den svulmende Sundhed og Lykke og Herlighed paa Hollands frie Jord, en Kunst, der inderst inde er en Jubelhymne over et Land, hvor Livet er værd at leve.«

Ja det er sandt, hvad der udsiges i disse smukke Ord. Den hollandske Malerkunst er det tidligste i Verden, som giver et Udtryk for et menneskeligt Samfunds Glæde over sine hverdagslige Omgivelser. Det er en Kunst, som har vundet sine Laurbær ved den fredelige Erobring af — sit eget Land. Men det kom som en Tilbagevirkning fra en Jern- og Blod-Tid, da Folket maatte kæmpe paa Liv og Død for at forblive i ubeskaaren Besiddelse af Landet. »Setzet Ihr nicht das Leben ein, nie wird Euch das Leben gewonnen sein.« Det er noget, som man har vidst længe før de seneste bekendte Udtalelser af Zola: at Krig er en nødvendig Forudsætning endog for den fredeligste og mest idylliske Kultur. I det tusindaarige Rige kommer Kunsten ikke til at blomstre.

Den hollandske Malerkunst siger hele Tiden: Se, hvor der er smukt i min Stue, naar Solen sender sin varme Strøm af Lys ind ad Vinduet, eller se, hvor min Kone er smuk og stadselig, eller hvor jeg selv er en stolt Karl, eller hvor der er pænt og borgerlig fornemt i mit Hjem, eller hvor der er friskt og livligt ude i Havnen og paa Søen, og hvor der er morsomt mellem Folk paa Torv og Gade og hyggeligt-stemningsfuldt i den stille Aften mellem Kanalerne, og hvor forfriskende det alligevel er,

naar det bliver for trangt mellem Byens Mure, at drive en Tur ud mellem Landsbyernes Haver, at se paa det fredelige Kvæg og de grove, snurrige, lystige Bønder (der dog ikke ere rigtige Mennesker som vi andre), eller at gaa med sin Bøsse længere ud mellem Bakker og Skove, endog gøre et Kig ind i den fjernere, store Natur, hvor Menneskene blive ganske smaa mellem Fosser og Fjælde og høje, susende Graner! Og naar man saa er vendt tilbage med Harer og Kramsfugle i Jagttasken, hvor behageligt da at se Opdækningen paa Køkkenbordet eller den lækre Frokost paa Buffeten, eller at gaa ud og fodre Høns og Duer og Paafugle i Gaarden! Og alt det siges ikke ved den tørre Opregning af Herlighederne, men ved at Maleren bruger sit skarpe Øje og sin fint øvede Haand til at gøre livagtige Billeder deraf, net og færdigt Arbejde, som ogsaa en Husmoder, der pusler med sin Støvekost, kan se paa med Velbehag, grundige Billeder, rigtig gennemtrængte af Aand og gennemvarmede af Følelse, og som man derfor ikke bliver færdig med paa én Gang, men kan omgaas Dag efter Dag som tro og gode Venner.

I tidligere Tider og hos andre Folk havde Malerkunsten mest været i Kirkens Tjeneste; det Lys, den malede, var ikke det naturlige Lys, men gyldne, himmelske Glorier, dens Mennesker vare ikke dig eller mig eller andet Kendtfolk, men Menneskehedens fjerne Idealer. Det er den mægtigst gribende og den mest højtidelige Kunst; men den er netop kun til Højtid, til Søndagsbrug. Hvilken Fordel for Livet bliver det ikke, naar hele Ugen med alle dens Timer og Minutter bliver til en rolig Fest, der ikke forstyrrer Arbejdet, idet Øjet lærer at inddrikke Glæde, hver Gang det ser ud over Verden — det vil altsaa sige: den Verden, som ligger indenfor den virkelige Synskreds, ens eget Land!

Dette Land var Holland, en lille Bid af Europas Kystland, og det store Fremskridt, vi omtale, begyndte i det 15de, men fuldbyrdedes først ret i det 17de Aarhundrede. Og netop fordi den hollandske Kunst — det vil sige: den Del af den, som vi bryde os om — uafladelig gaar ud paa Virkeligheden, gaar den ogsaa uforbeholden op i sit eget Land og sin egen Tid og tænker ikke ud derover. Der ligger netop her det stærkeste Eftertryk paa den personlige Interesse, der bærer Kunsten, og de personlige Erfaringer, den rummer. Saa ligger det nær at sige: Jamen vi ere jo ikke Hollændere, og vi leve i en anden Tid — hvad kommer da de gamle Hollænderes personlige Interesse for deres Land os ved? Men deri bestaar Kunstens inderste Hemmelighed og Magt, at dette personlige Forhold mellem Kunsten og dens Æmne, som i Henseende til Rum og Tid er begrænset, og som derfor skulde synes at skille Menneskene, dog just er det, som giver Kunsten dens varige Værd — dens Evighed, menneskelig talt — og Betydning for alle Mennesker. Det er denne »lyriske Understrøm i Prosaen«, denne dybe, gennemtrængende Fortrolighed med Æmnet, som aabenbarer sig i Billederne, der udgør den dem iboende Kraft, som uafhængig af Tid og Rum

meddeler sig og vil vedblive at meddele sig, saa længe der er Mennesker til.

Jeg ved ikke, om Karl Madsen har saa ganske Ret, naar han roser selve det hollandske Land for at frembyde »en uudtømmelig Skat af glimrende maleriske Motiver« og tilføjer: »Intet Sted i Verden er det saa let at finde et uendeligt Antal af Billeder fuldt færdige fra Naturens Haand.« Motiver for Kunsten er ikke noget, som hører med til et Lands naturlige og geografiske Rigdom: der er altid noget ved dem af Øjet, som ser og som opdager. At Holland før noget andet Land paa Jordkloden blev saa ypperlig malet, det kom ikke af noget Fortrin ved Landets Natur, men skyldtes Folket. Og det vilde endda være urigtigt at antage, at Hollænderne have Anlæg for Malerkunst fremfor andre Nationer: i vort Aarhundrede høre de ikke til dem, som særlig have udmærket sig. Men der var efter Middelalderen i Europas Kunst i det hele en stigende Trang til at faa Øjnene op for Virkeligheden: og at Hollænderne vare de første, som rigtig førte denne Sag igennem, det var en Følge af deres særegne Historie og Situation, af Befrielseskampen og den Fred og Lykke, som fulgte efter. Dette Land var et højt elsket Land, derfor blev det et ypperlig malet Land. Det vilde ellers være taabeligt at beskylde Karl Madsens Bog for Utaknemlighed mod den hollandske Malerkunst; men i den Paastand, at Billederne forefindes fuldt færdige fra Naturens Haand, er der egentlig nogen Utaknemlighed. Ja bagefter kunne vi allesammen finde dem i Naturen; men det var nu engang de gamle Malere, som først udpegede Motiverne, og som overhovedet først lærte Verden, hvad Motiver for Naturmaleriet er.

Derved gjorde denne Kunst Epoke i Menneskehedens aandelige Udviklingshistorie. Den satte en helt ny Verden af Opgaver paa Dagsordenen for det kunstneriske Arbejde i de følgende Aarhundreder. Disse Opgaver ere tidt blevne løste saaledes, at man altfor meget mærker Eftervirkningen af de gamle Hollænderes Syn paa Sagen; men de ere ogsaa blevne løste i bestandig ny Aand, i Overensstemmelse med andre Tider og andre Nationers Forhold til deres Natur. Vi have nu ogsaa et dansk Natur- og Folkelivsmaleri, som forholder sig paa første Haand til sin Opgave, og som ikke ligefrem ligner eller vil ligne gammel hollandsk Kunst; men Historien vidner alligevel klarlig om den grundlæggende Betydning, som Hollændernes Malerkunst har havt for vor ligesom for det øvrige moderne Europas. Og efter Aarhundreders Forløb sætter man stadig mere og mere Pris paa den og er i det hele tilbøjelig til at mene, at van der Meer og van der Neer, Hobbema og Ruysdael, Paul Potter og van de Capelle have gjort deres Sager nok saa godt, som Mestrene fra vort Aarhundrede have gjort deres. Nu trænges Fyrster og Millionærer og Direktioner for de store Statsgallerier om Auktionsbordene, naar et af disse gamle Navne raabes op, og det ruller med Titusinder for det, som oprindelig betaltes med Tier. Karl Madsen paastaar, at

ingen af de gamle Landskabsmalere i hele sit Liv har tjent saa stor en Sum, som der nu betales for et eneste af deres Billeder.

Hvad der er ret udmærket Arbejde, holdes altid i Ære, endog i Tider, da man ikke har Sympathi for den Aand, der har baaret det frem. Ringeagtet er den hollandske Kunst heller aldrig bleven; men den er rigtignok i Tidernes Løb bleven meget forskellig bedømt. Klassikerne satte mere Pris paa Lairesse og van der Werff end paa Rembrandt og Frans Hals, og det blev værre endnu — navnlig her hjemme — under den paafølgende filosofiske Periode, da Heiberg gav Tonen an: da vare de gamle Hollændere i Unaade og rangerede blandt Kunstens »andre Sekretærer«. Deres Kunst manglede »Ide«, det vil sige noget, som ikke behøvede at ses, men som kunde siges og skrives. Jeg mindes at have hørt en bekendt, fint dannet Mand, som, hvis han nu levede, vilde have været 80 Aar gammel, udtale, at han havde Høyen »mistænkt« for at sætte stor Pris paa Hollænderne; og jeg har hørt Udtalelser i samme Retning fra andre af den ældre Slægt. Forsaavidt var »Mistanke« mod Høyen overflødig, som han altid højt og lydelig forkyndte hine gamle Maleres Pris og ikke stak sin Mening under Stolen. Et højst karakteristisk Vidnesbyrd om den ældre Slægts Opfattelse af Hollænderne har G. Brandes meddelt i en Afhandling om Goldschmidt. Brandes gjorde Goldschmidt den maaske vel rundelige Kompliment at sætte hans Novellekunst lig med de gamle Hollænderes Malerkunst; men den store Mystifax var øjeblikkelig paa den høje Hest og svarede hæftig: »Hvor kan De sige det! hos mig er der altid noget bagved!« Ja det var netop Ulykken, at der altid skulde være »noget bagved«: en Ide, en Doktrin eller saadant noget, som fra Spekulationens syvende Himmel havde nedladt sig til Jorden og benyttet dens Former og Farver til en Forklædning, en aandelig Mystifikation. De enfoldige gamle Hollændere derimod mente det akkurat, som de malede det, og malede det, som de mente det. Det er ganske solidt og naivt: Grunden, vi træde paa, er ikke undermineret. Men i en anden Betydning kan man dog ogsaa sige, at der laa noget under eller bagved deres Billeder: et Fond af Livsglæde, af Sympathi med Tilværelsen, som de fleste af os kunde have nogen Grund til at misunde dem.

Naturligvis undgaar man ikke at føle, at denne udmærkede Kunst, især i dens Skildring af Menneskelivet, ikke svarer ganske til senere Tiders Tænkemaade. Der er Træk ved den af noget filistrøst, endog af noget brutalt, til Trods for den fuldendte Form. Toppunktet af erotisk Følelse betegne endog de største hollandske Genremalere gerne derved, at Kavaleren trækker gode og fuldvægtige hollandske Dukater op af Lommen og tæller dem op i Damens Haand: den kontante Udbetaling er efter disse kloge Forretningsfolks Mening aabenbart den solideste Sikkerhed, man kan stille for sine Følelser. At Dukater og Fedevarer vare store Guder for Hollændernes Livsbetragtning, mindes man paa mange Maader

om, ogsaa i vor Malerisamling ved dens to ældste betydelige Livsbilleder: Marinus de Zeeuws Maleri af Vexellererens Kontor og Pieter Aertsz's Høkerbod. I Dresden hænger et nydeligt Frokostbillede, hvor de fede Sild ikke alene ere forherligede af Malerkunsten, men ogsaa besungne i et lille Poem, som er sirlig afskrevet paa Maleriet: her er Prosaens lyriske Understrøm endog kommen op paa Overfladen. Dog den glimter i Grunden allevegne igennem Overfladen: den giver Farven dens Glans og og Skønhed og Penslen dens Spil, hvad det saa er, den maler. Og hvor tidt giver den sig ikke Luft i den fineste maleriske Stemningspoesi, i et stille Sværmeri i Følelsen, der aldrig bliver overspændt eller usund, aldrig forhindrer, at man en Time efter kan vende med frisk Hjerte tilbage til sine Forretninger, men som netop derfor er des mere vederkvægende. Hvilken uudtømmelig Rigdom af drømmerisk Poesi aabner der sig ikke for van der Neers Øje i Maanelysets Spil gennem Skyer og Taage! Hvad i hele Verden er skønnere i Følelsen end Ruysdaels vemodige Skovensomhed, det første sandt kunstneriske Udtryk for hin Følelse af det guddommelige, der bor i Lunde og Skove, som Tacitus tilskriver de gamle Germanere i Modsætning til Grækere og Romere. Og saa er der endelig denne Rembrandt, Kæmpen svøbt i Mulm og blændende Lys, en Skikkelse i større Maalestok end alle de andre og med andre Manerer, som ikke ret høre hjemme paa det øvrige Selskabs jævne Grundlag af borgerlig Fornuft, en Vulkan paa Hollands fredelige Jordbund, ved hvilken den glødende lyriske Understrøm sprænger Prosaen og udgyder sig frit og mægtigt — men til en Del Forskrækkelse for alle Husmødre med Støvekoste og for alle Mandfolk, der betragte Kunsten paa samme Maade som de.

* * *

I den hollandske Malerkunst har Karl Madsen fundet et Terrain, som vil tillade hans store Talent at give bedre Udbytte end den japanske Kunst, som han tidligere har behandlet. Om Japanerne lod der sig vel skrive en smuk og kuriøs Bog; men Hollænderne have dog til syvende og sidst gjort uendelig mere for Europa og maa ligge os langt mere paa Hjerte. Vi danske skylde deres Malerkunst saa meget og have den ogsaa smukt repræsenteret i vore Samlinger. Ogsaa fra den litterære Side synes Karl Madsens nye Bog mig bedre end den ældre: den staar ikke tilbage for den i malerisk Friskhed, men Stilen er tillige strammere og mere energisk. Vil man have, hvad man kunde kalde Saften af den hollandske Malerkunst, faar man den næppe bedre fremstillet end af denne Forfatter.

Det Bind, han nu har udgivet, er det første af en lille Række; og foreløbig er han ikke naaet ud over Indledningen, nemlig de hollandske Malere fra det 15de og 16de Aarhundrede og de almindelige sociale Vilkaar for Kunsten i det 17de. Men at det foreliggende Bind er en Ouver-

ture, gør det ikke mindre tiltrækkende og læseværdigt: det giver maaske endog større Afvexling, fordi Forfatteren ikke alene faar Lejlighed til at ytre sin Sympathi med den hollandske Kunsts Begyndelse, men ogsaa sin Antipathi mod dens manieristiske Udskejelser under Opvæxten.

Forfatteren betegner selv Bogen som »spredte Studier«, indordnede i »en skrøbelig Indramning«, nemlig »en Art historisk Oversigt«, og siger forud, at han »vilkaarlig« medtager nogle flamske Malere og forbigaar nogle hollandske. Det er »rene Ord«, som man siger, og de bekræfte sig unægtelig ved Læsningen af Bogen, der netop er saa god at læse, fordi den ikke er eller vil være en Haandbog ɔ: en Bog til at slaa efter i og derfor beregnet paa at give Oplysning om alting. Ingen kan undgaa at bemærke, at der ved Forfatterens Taktik er noget meget lidt regulært: han rykker ikke frem i Terrainet efter Felttjenestens Forskrifter, men promenerer efter smukke Udsigter og forfølger Detailundersøgelsernes uregelmæssige Spor. Man véd ikke altid saa nøje, hvorfor en eller anden Betragtning eller Udvikling kommer netop der, hvor den kommer, og ikke paa et andet Sted — eller i et andet Bind —; og det kan vel være, at Forf. i slige Ting har beredet sig selv nogle Vanskeligheder for Fortsættelsen. I alt dette er der noget, som ligger i Ejendommeligheden af Karl Madsens Talent, der har sin Styrke i Punkt for Punkt at være fuldt med i Forstaaelsen og Nydelsen og exploitere Sagen med usædvanlig Fylde, men mindre har sin Styrke i den videnskabelige Tankegangs Fasthed og Sammenhæng. Dog vilde det være uretfærdigt at lukke Øjet for, at den »Art historisk Oversigt«, som han giver, er meget lærerig og vidner om virkelig Sans for historisk Udvikling: kun bliver den indgivet Læseren noget tilfældig og ikke i nøjere afvejede Doser. Man bør heller ikke for meget sætte sin Lid til de Bøger, der give en ligelig og methodisk Behandling af Stoffet: disse Fortrin opnaas i Reglen kun paa Bekostning af andre, der fra den videnskabelige Sandheds Synspunkt ere mere værd, navnlig Selvsynet, Opfattelsen paa første Haand. Der er næppe nogen Videnskab, der i den Grad er udsat for at tage Skade ved Overlevering af Meddelelser paa anden og tredie Haand som Kunsthistorien, fordi dens Resultater — forsaavidt de handle om noget virkelig kunstnerisk — ikke lade sig fastslaa i objektivt gyldige Formler. En erfaren Læser vil meget hellere stole paa Bøger, der ikke tale om andet, end hvad Forfatteren selv kender paa første Haand, end paa dem, som gaa ud paa at faa alt med. Og at tale om alt paa første Haand evner strængt taget ingen, dertil er Stoffet altfor spredt. Saa maa man tage sit Parti, og efter vor Mening har Karl Madsen valgt »den bedre Del«.

En Læser, der ogsaa kender Stoffet af Selvsyn, selv om han ikke har valgt sig denne Gren af Kunsthistorien til Genstand for særligt Studium, vil uundgaaelig paa flere Punkter have Indvendinger at gøre mod Forfatterens Fremstilling. Jeg skal tillade mig at anføre et Par Enkeltheder.

Forf. omtaler Alb. van Ouwaters mærkelige, til Berlinergalleriet nylig erhvervede Maleri af Lazari Opvækkelse og udpeger de Træk, at nogle af Personerne paa Billedet holde sig for Næsen for at undgaa Ligstanken. »Naar samme Træk«, siger han i en Note, »genfindes i et Billede af det samme (i hine Tider sjældne) Æmne her paa Galleriet, malet i Begyndelsen af det 16de Aarhundrede af en hollandsk Kunstner, saa skyldes Overensstemmelsen rimeligvis en direkte Paavirkning fra Ouwaters Billede«. — Men saa skulde ogsaa andre Fremstillinger af Lazari Opvækkelse, der have det samme Træk, f. Ex. Sebastian del Piombos storartede Maleri i Nationalgalleriet i London, formodes at være paavirkede af Ouwaters, hvad der dog ikke er rimeligt. Sagen er ganske simpelt, at der i den for hele Kristenheden fælles Kilde for dette Mirakel, nemlig Johannes's Evangelium (11,39), staar, at Liget allerede stank, da det havde ligget i fire Dage.

Forfatteren fremhæver, at Quinten Massys's berømte Hovedværk, Gravlægningen (i Antwerpen), i Henseende til Alvor, Dybde og Troværdighed i Følelsen ikke overgaar enkelte ældre nederlandske Fremstillinger af det samme Æmne, og deri har han vistnok Ret. Men det forekommer mig alligevel, at Forfatteren omtaler Qu. Massys's Maleri paa en Maade, som ingenlunde viser det Retfærdighed. Det er og bliver dog et af Malerkunstens ypperste Værker, og der er adskilligt mere i det, som er »uforlignelig fint og skønt«, end de 3 Hoveder, Forfatteren nævner. Det forholder sig til de tidligere Fremstillinger af Gravlægningen, omtrent som Leonardo da Vincis Nadvere forholder sig til de ældre Nadverbilleder. I Henseende til dramatisk, aktuelt Liv er her noget aldeles nyt, et overordentligt Fremskridt; men idet Sjælelivets Bølger rejse sig, og Opmærksomheden ledes hen paa deres indbyrdes Brydning, svinder selvfølgelig i samme Grad hint Indtryk af *det stille Vand med den dybe Grund,* som er saa ejendommeligt for den ældre nederlandske Kunst. Dog have Karaktererne i Massys's Billede ligesaa lidt som i Leonardos tabt noget af deres Lødighed og Indholdsværd; det kom først, efterhaanden som al Bestræbelse mere og mere gik ud paa at pointere det øjeblikkelige i Sjælelivet. Forf. berømmer i de stærkeste Udtryk Geertgen fra St. Jans's Kristuslig paa hans Gravlægning i Wien i Sammenligning med andre Maleres Billeder af den døde Frelsers Skikkelse. Skulde dog ikke Qu. Massys's Kristuslig — jeg mener naturligvis ikke det i München, men det paa Gravlægningen i Antwerpen — fortjene at nævnes i denne Sammenhæng? Jeg forsikrer, at det er et Mesterstykke af Malerkunst: endnu middelalderligt og antihumanistisk i hele sin Karakter, men i alle Enkeltheder beaandet af den fineste Naturfølelse og Skønhedssans. Holbeins Kristuslig i Basel, der er et Ungdomsværk af Mesteren, forekommer mig ikke ganske at fortjene sit store Ry eller de Indrømmelser, som ogsaa Forfatteren gør det.

Karl Madsen omtaler den bekendte, af Raczynski først refererede

Dialog, der er affattet 1549 af Francesco d'Ollanda, en Kunstner, som arbejdede i det portugisiske Hofs Tjeneste og *12 Aar tidligere* havde besøgt Italien, hvor han ogsaa havde lært Michelangelo Buonarotti at kende. Hans Dialog er et smukt og meget aandfuldt Arbejde, der indeholder interessante Syn paa Forholdet mellem italiensk og nordeuropæisk og italiensk og antik Kunst. At man lægger Vægt paa den som æsthetisk Kildeskrift fra Renæssancens Tid, er fuldt beføjet; derimod forekommer det mig ikke beføjet at opfatte Dialogen som et Referat fra »et Ørevidne« af en virkelig Samtale og navnlig af Michelangelos egne Ord — ikke mere beføjet, end om man vilde opfatte Platons »Stat« som et Ørevidnes Referat af Ord fra Sokrates's egen Mund. I denne Retning tror jeg, at allerede Forfattere som Grimm og Springer tillægge Dialogen for megen Værd; men de tage dog noget Forbehold. Naar Karl Madsen derimod aldeles uden Forbehold tillægger Michelangelo den Udtalelse: »Vor (ɔ: Italienernes) Kunst er det gamle Grækenlands«, saa er det ukritisk og vildledende. Det er sikkert ikke Michelangelos Sind og Tænkemaade, der udtrykkes i denne Sætning og dens videre Udførelse, men derimod vel Epigonernes.

Om Forfatterens Opfattelse af Rembrandt er det endnu ikke Tid at tale udførligere, fordi han først i Bogens Fortsættelse vil komme nøjere ind paa denne store Kunstner. Foreløbig maa det dog være tilladt at sige, at hvad der allerede i det udkomne Bind udtales om Rembrandt, kan forekomme Læseren noget uklart. Vistnok har Forfatteren en sjælden Indsigt i Rembrandts kunstneriske Karakter og kender dens Begrænsning ligesaa vel som dens Styrke. Han begrænser vel endog Rembrandt for stærkt, naar han sætter den legemlige Grimhed paa hans Program og lader ham finde det hæslige udtryksfuldere end det skønne — det forekommer mig, at meget taler imod, at dette har været Rembrandts Mening. Men alligevel tillægger han ham, netop i Kraft af dette »Kætteri«, en vis absolut Forrang i de nordiske Landes Kunst og gør ham til den ypperste Tolk for »et nordisk Syn«. Det tror jeg heller ikke, slaar ganske til. Rembrandt er en af de mægtigste og ejendommeligste Kunstner-Individualiteter, som Verden har kendt; men at han hverken for sin egen Tid eller for senere Tider helt har kunnet udfylde Nordboernes Krav til Kunsten, at han med alt det rige, han har givet, dog har efterladt Savn, store Savn — det beror ikke paa lutter Dumhed eller Blindhed. Nordboernes Øjne og Hjerter have ogsaa Trang til Formskønhed, til meget mere, end Rembrandt har givet i denne Retning, hvad enten han nu ikke har kunnet eller ikke har villet give mere. Som Jason drog ud efter det gyldne Skind, have Nordboerne kæmpet sig ned til Syden for at hente Formskønheden der, hvor den forlængst var kunstnerisk udpræget: dette Forhold har medført meget, der var forfejlet, og meget, der var ubetydeligt og værdiløst, men ogsaa noget stort og godt; og i hvert Fald har der ogsaa i dette Arbejde været en drivende Kraft, en

Trang til noget, man satte Pris paa, og som man mente at kunne tilegne sig paa anden Haand, der hvor man fandt det færdigt. Sandt er det, at den egentlig nordiske Formskønhed endnu ikke har havt sin Kunstner; og om den nogensinde faar ham, maa det delfiske Orakel vide. Men faar den ikke sin Kunstner, saa vil det i hvert Fald blive et Savn, et stort Savn i de nordiske Folks Udvikling.

Hollandsk Malerkunst er smukt udstyret og ret rigelig forsynet med godt zinkætsede Illustrationer, dels Ornamenter (tegnede af Th. Bindesbøll), dels Gengivelser af mange af de Billeder, der omtales i Bogen, eller af Brudstykker af dem. Herved er Forfatterens kunstneriske Uddannelse kommet ham til gode, idet flere af Illustrationerne ere udførte efter Tegninger, som han har gjort efter Originalerne, deriblandt ogsaa Malerier i vor Samling.

Til Vignet over Indledningskapitlet har Forf. tegnet en spøgefuld allegorisk Komposition: en Statue af den efesiske Diana som Naturens Gudinde med de mange Bryster, og i Baggrunden til den ene Side Athens Akropolis med Parthenon og Propylæerne knejsende paa Klippen under evig klar Luft, til den anden et fladt Landskab med en Række hollandske Vejrmøller i Slud og Regn. I Texten gør Forfatteren ogsaa en skyldig Reverens for Akropolis, inden han giver sig i Kast med Vejrmøllerne.

E. S. Efter at det ovenstaaende var skrevet og kommet under Pressen, har Karl Madsen paany indlagt sig kunstnerisk Fortjeneste ved den Udstilling af gamle Malerier i Privateje i Danmark, som Kunstforeningen for Tiden afholder i sit Lokale ved Frederiksholms Kanal. Det er Forfatteren af Bogen om *Hollandsk Malerkunst,* som — efter Kunstforeningens Opfordring — har samlet halvtredje hundrede Billeder sammen til denne Udstilling, har anordnet dem i Lokalet og endelig forfattet Kataloget, et Arbejde paa fire Trykark, der aldeles er paa Højde med Nutidens videnskabelige Fordringer og fortjener Opmærksomhed, hvor gammel Malerkunst er yndet og æret. Uagtet der af italiensk Kunst findes flere og betydeligere Ting, end de fleste vel havde ventet, er det dog ligesom i Kunstmuseet og i Grev Moltkes Samling de nederlandske Skoler fra det 17de Aarhundrede, som danne Udstillingens Kærne, og af disse atter fortrinsvis den hollandske Kabinetskunst. I Bestemmelsen af de nederlandske Malerier og i Efterforskningen af deres Historie viser Karl Madsens Katalog en Lærdom og en Dygtighed, som forhaabentlig en Gang maa finde Anvendelse under større Forhold.

ET PAR OPTEGNELSER FRA HOLLAND (1884).

Ejendommelig for den nyeste Tids Malerkunst er den Fordring, at man skal gøre sine Studier, om muligt endog male sine Billeder i det frie. Man har nemlig af Aarhundreders Erfaring lært, at det er saare vanskeligt at føre de Indtryk, man har modtaget i det frie, ind i Atelierets lukkede Rum og reproducere dem der, uden at de tabe noget af deres Buket og deres Natursandhed og til Gengæld blive tilsatte med en vis konventionel og flov Rutine, som smager af ingenting og af alting, og som man, selv med den bedste Ventilation, meget vanskelig kan faa helt ud af Atelierernes Kroge. Naturligvis gælder Fordringen for Behandlingen af Æmner, der ere tagne fra det frie: at male det lukkede Rum i fri Luft finder vel ingen fornødent. Med andre Ord: Fordringen gaar kun ud paa, at man under Arbejdet skal være i saa umiddelbart og uafladeligt Samkvem med sit Æmne som muligt. Forresten er der kun Tale om et mere eller et mindre; absolut og bogstavelig kan dette Krav ikke gøres til Grundlov for Kunsten.

Fra sin Side kræver Videnskaben, forsaavidt den er grundet paa Iagttagelse, det selv samme: man skal gøre sine Iagttagelser i Marken. Hver Videnskab har sin »Mark«, og for den, som virkelig studerer, gælder det om noget mere end at have gjort en Promenade over Marken for at forvisse sig om, at Tingene derude omtrent se ud, som der staar skrevet i Bøgerne. Videnskabens hele Virkelighed, dens friske Lyst og dens Haab om Fremskridt i Sandhedens Erkendelse beror paa, at alt Forskningens Materiale indvindes i selve Marken.

Kunsthistoriens Mark strækker sig over alle de Steder, hvor de originale Kunstværker findes. Da selv den enkelte store Kunstners Værker i Reglen ere spredte saa stærkt omkring, frembyder ogsaa denne Mark særlige Vanskeligheder for Undersøgelsen og kræver en anspændt Benyttelse af Tid og Sted. Men der spadseres i Virkeligheden omkring paa denne Mark paa mange underlige Maader.

Naar man færdes i Rom, f. Ex. i Rafaels Stanzer, ser man undertiden en engelsk Familie komme mandstærk anstigende: »Pa« og »Ma« med deres blonde Sønner og Døtre og allersidst en beskeden Guvernante

eller Selskabsdame med en rødt indbunden »Murray« i Haanden. Guvernanten giver sig til med dæmpet Stemme at oplæse det vedkommende Afsnit af Bogen; og medens Pa og Ma undertrykke deres Gaben og Sønnerne se sig noget friere omkring, høre de Medlemmer af Familien, som have bedre Villie til Dannelse, navnlig Døtrene, fromt efter og konstatere for sig selv, at det, som den vise Murray taler om, virkelig findes der. Dermed er den Sag afgjort, og med den glade Bevidsthed, at man nu har set det, gaar man ind i den næste Sal eller over til det næste Punkt paa Dagsordenen. Guvernanten faar intet mere end Murray — og sin Løn, der dog maaske har mere reel Betydning for hende end den Løn, som de andre faa for deres — unægtelig heller ikke store — Anstrængelser.

Hvor meget de faa ud deraf, er det ikke vanskeligt at regne sig til. Men jeg tilstaar, at jeg ogsaa tidt har været noget skeptisk med Hensyn til Udbyttet, naar jeg i et Galleri har set et Par lærde Direktører eller Professorer vandrende omkring med hinanden og lorgnetterende Malerierne, rosende hint og lastende dette, erklærende det Billede for en tvivlsom Jan Kick og det for en utvivlsom Giorgione — thi en Kenders Blik skal jo især vise sin Styrke med Hensyn til det, som man mangler alt virkeligt Grundlag for at bestemme. En tilrejsende Direktør maa naturligvis gøre sig gældende for Stedets Direktør, der naturligvis med Fornøjelse gør Honnørs for ham i sit Galleri. Direktørerne lære saaledes hinanden at kende, hvilket maaske ogsaa hyppig er det Udbytte, man egentlig rejser paa. Dette forhindrer ikke, at man, naar man kommer hjem igen, godt kan skrive en Bog om Malerierne, som er fuld af de moderneste Direktør-Meninger om dem og af Diskussion om disse Meninger. Men Tingene selv, Kunstværkerne, spille ved nøjere Eftersyn kun en mærkværdig beskeden Rolle i Bogen. Thi man har uheldigvis somme Tider glemt at unde sig den Ro, Stilhed og Tid foran Kunstværkerne, der hører til ret at komme i Forhandling med dem. Det vilde jo ogsaa stride imod god Tone mod den højtærede Kollega, den anden Direktør, som gaar ved Siden af, og kunde desuden let give et Skin af, at man stod paa et underordnet, studerende Elev-Standpunkt, at man ikke var en udlært Kender og Mester i Faget, som egentlig véd og kender det altsammen i Forvejen.

Ved et saadant let og flygtigt Eftersyn af dem, som mere rejse paa at gøre sig selv bekendte end paa at gøre sig bekendte med Kunstværkerne, kunne Fejl i Opfattelsen af disse næsten faa et evigt Liv og overleveres ukritisk fra den ene Forfatter til den anden. For ikke at tale om, hvad der jo er det vigtigste, at det egentlige Næringsstof i Studiet paa denne Maade kommer til at ligge ubenyttet hen, idet man giver sig af med Skallerne i Stedet for med Kærnen.

Det er kommet saa vidt, at man snart maa bede om Undskyldning for, at man ligeoverfor de berømteste og ypperste af Verdens Kunst-

værker paa egen Haand prøver paa at trænge ind i deres egentlige, kunstneriske Væsen og Indhold; thi det ser jo ud, som om man glemte eller ikke vidste, at den og den og den berømte Forfatter allerede havde skrevet Afhandlinger om dem, eller som om man troede, at man selv kunde se, hvad de ikke have set? Jeg læste for nylig i en temmelig ny Fremstilling af Leonardo da Vincis Kunst en udførlig og kundskabsrig Redegørelse for alle de udvortes Spørgsmaal ved hans »Nadvere« i Milano; men naar man saa kom til det Punkt, hvor man skulde vente, at Forfatteren vilde tale om selve det overordentlige Billedes Indhold, bøjede han af med den Erklæring, at det vilde han ikke tale om, efter at saa mange Forfattere, navnlig Goethe, havde fremstillet det: det vilde kun være »at hælde ny Vin paa gamle Læderflasker.« Der er noget uhyre mistrøsteligt ved en saadan Beskedenhed, der betragter Fadet som afspist eller Flasken som uddrukken af dem, der kom først til Gildet, saa at man nu kun har Fadet eller Flasken tilbage at tale om. — Nej, Vinen er der virkelig endnu bestandig, og der er ikke Tale om at hælde ny Vin paa gamle Læderflasker, men om at hælde gammel Vin paa nye — og det har man aldrig hørt, at der var noget til Hinder for.

Vinder hin Betragtning Indgang, saa er det ude med Tilegnelsen af den gamle Kunst saavel som med et virkelig betydningsfuldt Studium af Kunstens Historie. Det er netop alene de gamle Kunstværker — Ordet »Kunstværk« taget i videste Betydning —, som kunne sikre Sammenhængen i Menneskehedens aandelige Udvikling, idet Kunstværket meddeler ikke alene en Sag eller en Besked tørt og objektivt, men en Betragtningsmaade af Sagen, en særegen Aand og Følelse i Opfattelsen af den. Der er deri noget uendeligt og uudtømmeligt, som der overhovedet er i ethvert varmt Forhold til Livet; og det, som Kunstværket giver og fastholder gennem Tiderne, er intet andet end et saadant Forhold til Livet. Derfor ser den ene og den anden Betragter det samme i Kunstværket, — og de se, paa Grund af de forskellige Forudsætninger, de medbringe, dog ikke det samme. Og derfor skal enhver ny Tid — og Tiden bliver bestandig ny — se fra nyt af paa de gamle Kunstværker. Det kan gerne være, at det kan koste en lille Overvindelse, endog Anstrængelse, at isolere det enkelte Kunstværk for Betragtningen, at blive ene med det, at holde Tanken borte om de mange, der allerede før have set paa det og paa en Maade have trivialiseret dets Navn og Ry, for at lade Kunstværket tale sin egen Sag friskt og nyt, som det udsprang fra Kunstnerens Hu; men i Betragtning af, at ingen Anstrængelse lønner sig rigeligere, bør man gøre den. Opgaven er jo aldeles ikke for enhver Pris at se eller at sige noget, som ingen anden før har set eller sagt; tværtimod, det kan man ifølge Sagens Natur ikke og bør aldrig ønske det. Opgaven er kun at se paa Sagen fra nyt af; om der saa

ifølge Standpunkt og Forudsætninger kommer en ny Side af den frem, saa lad den komme.

Alt dette maa tjene til Indledning for mine faa og spredte Optegnelser fra Holland. Indledningen er maaske bleven noget lang i Forhold til Optegnelserne; men da jeg kun offentliggør dem som enkelte Exempler paa Studier tagne »i Marken« eller »i det frie«, i disse Ords oven anførte Betydning, saa bliver Indledningen mig næsten ligesaa vigtig som Studierne selv. For den største Del er det efterfølgende kun ligefremme Aftryk af mine Notebøger fra en kort Kunstrejse i Holland 1882, af det, som jeg har nedskrevet ligeoverfor Kunstværket selv. Noget, som var nedskrevet i altfor uregelmæssig Form, har jeg senere efterarbejdet. Der er andre Optegnelser, jeg har gjort, som jeg senere i mere methodisk Bearbejdelse vil benytte til et større Arbejde; men dem, som jeg her meddeler, har jeg med Forsæt ikke villet egentlig videnskabelig bearbejde eller jævnføre med de Udtalelser, som foreligge om de samme Æmner f. Ex. af Burger, Vosmaer, Fromentin, eller i vor Litteratur af Høyen og E. Bloch. Derimod skylder jeg den med Æmnet mindre fortrolige Læser forud at bemærke, at han mulig eller sandsynlig vil have meget mere Glæde og Udbytte af at læse de andre Forfattere. Selv om jeg for min Del tror, at jeg aldrig ganske vil kunne tilegne mig Fromentins Betragtning i *Les maîtres d'autrefois*, saa skulde det meget glæde mig, om Læsningen af mine Optegnelser for en eller anden kunde danne Overgangen til Læsningen af hans Bog.

I Museet i Haarlem hænger ligeoverfor den berømte Billedrække af *Frans Hals* et Portrætmaleri af den omtrent et Hundrede Aar ældre *Joan van Scorel* (f. 1495, d. 1562). Det hører ikke til det, som man ifølge gældende Rejsevedtægt skal beundre i Haarlems Museum; men Vedtægten har Uret: Scorels Maleri er fortrinligt og danner desuden en højst oplysende Modsætning til Frans Hals's.

Det forestiller et ridderligt Broderskab i Haarlem, Broderskabet af det hellige Land, ved Midten af det 16de Aarhundrede. Brødrene, 12 i Tallet, have gjort en Pilgrimsfart til Jerusalem og besøgt den hellige Grav og ere nu fremstillede her, ved Tilbagekomsten, i en Procession i 2 Rækker, hver med en Palmegren fra Jerusalem i Haanden. Men det er ikke hele Figurer, kun Brystbilleder, det ene bag det andet; Billedet er derfor langstrakt, næsten som en Frise, og danner ikke nogen egentlig malerisk Helhed. Men de enkelte Portrætter! Hvilken Stilhed og Dybde i disse alvorlige, aldrende Mænds Udtryk! Det er trofaste Mænd, som have udført en stor og vanskelig Daad til deres Sjæls Frelse og ere vendt hjem med et vist Præg af ydmyg Stolthed og Følelse af den opnaaede Værdighed, med noget af det hellige Lands Mysterier svævende om sig.

Og hvilken uovertræffelig individuel og national Karakteristik i alle disse Hoveder!

Men der er i dette gamle Billede aldeles ingen øjeblikkelig Sjælsbevægelse: en fælles Stemning behersker dem alle, en Stemning, som varer ved, og som de ville, skal vare ved.

Vender man sig saa om til Frans Hals's (1584—1666) 8 store Malerier, som repræsentere Korporationsbillederne fra det næste Hundredaar, 2, 3, 4 Slægtled efter Scorels, hvilken Modsætning se vi da! Dér spiller og funkler og knitrer alt i Øjeblikkets Liv, som i det næste Sekund vil forme sig anderledes. Det, som der slaar os, er den utrolige Finhed og Sikkerhed, hvormed det øjeblikkelige Udtryk er truffet. Man faar et Indtryk, som hvis man saa en Mand staa med en Revolver i Haanden og skyde Svaler i Flugten. Truffet! Truffet! Truffet! Endog da Frans Hals bliver 80 Aar gammel, og da hans Haand ryster lidt, træffer han alligevel.

Der findes vel ogsaa i hans Galleri af Personligheder en og anden, som bærer en mere imponerende Holdning til Skue; og de lægge undertiden, efter en vis konventionel Maner, Haanden paa Brystet ligesom for at forsikre, at de ere ærlige Mænd. Men Kunstnerens Hovedbestræbelse gaar dog ud paa i Skildringen af det menneskelige, det legemlige saavel som det sjælelige, at undgaa alt, hvad der er stivt og tvungent, at gøre alt lindt og blødt, lade det frit give efter for Stemning og Indskydelse. Deraf denne kække, frimodige Aabenhed, der altid virker saa elskværdig, selv hvor den spiller over Grænsen af det overmodige. Se den Herre, der staar dér og læner sig med Siden til Bordet og taler op til sin Kammerat, idet han sætter højre Haand i Siden og holder Pennen i venstre Haand — kan man tænke sig noget mere utvungent, naturligt spørgende?

Lad os være Mennesker, siger Frans Hals, lad os ikke stille os op for hinanden, det er dog meget væsentligere at være Mennesker end at være Allegorier paa Borgerdyd.

Men saa skorter det ogsaa en Gang imellem paa, hvad man kunde kalde den borgerlige Værdigheds Holdning. Frans Hals's Personer gøre ingenlunde et saa bund-respektabelt Indtryk af Hædersmænd som den gamle Scorels. Og om Frans Hals endogsaa er en stor Karakteristiker, saa overgaar han dog heller ikke deri Scorel.

En og anden af hans Personer har mindre Præg af en sat Borgermand end af en Æventyrer og Galfrands. Se ham, der sidder dér og har vendt Ryggen mod Banketbordet, udtrykkelig for at vise os, Tilskuerne, hvor fortræffelig han har tømt sit Rhinskvinsglas: uagtet han vender det om, kommer der ikke en Draabe ud af det. Han er saa kaad og kry over denne Heltegerning og opfordrer os til stille Beundring for den og sig selv. Der sidder en anden og presser Citronsaft paa sine Østers med en Mine af næsten uforskammet Tilfredshed ved Livet. Det er,

ligesom om de Herrer ynkede os stakkels Mennesker fra det 19de Aarhundrede, fordi Vin og Østers ikke bekommer vore Maver saa godt som deres. Men vi maa til Gengæld beskylde dem og deres Tidsalder for en vis Forsorenhed. Vi Danske bruge, for at betegne Karikaturen af en stram Holdning, det Udtryk, at det ser ud, som om Personen havde slugt en Lineal. Intet er fjernere fra Frans Hals's Figurer; men en Gang imellem kunde man nok vente lidt mere af det, som i Kaptajnen paa det store Skyttebillede fra 1639 — han maa dog huske, at han har Kommando! Men han saa lidt som de andre tænker paa at gøre noget Krav paa Respekt gældende. Og finder Maleren, at en af hans Personer er hjemfalden til komisk Behandling, saa behandler han ham ogsaa komisk, som den Herre med et Ansigt à la Jeppe paa Bjerget og med sin store Hat ganske betænkelig paa Snur, der glor frem imod os fra det allersidste Billede, malet i Frans Hals's 80de Aar.

Damerne, Regentinderne, paa det næstsidste Billede, malet i det samme Aar, ere dem, der ere omfattede med mest Alvor.

Man har talt meget om den Betydning, som de store Krige have havt for Kunstens Udvikling. Og deri er der vel ogsaa noget rigtigt. Uden Perserkrigene ingen Fidias. *L'artiste est le fils du héros*, som Taine udtrykker det. Ogsaa Frans Hals's Billeder vidne derom: deres mageløs livfulde, stærkt vakte, bevægede Væsen vilde næppe være tænkeligt uden en forudgaaende stærk Rystelse af Samfundstilstandene; den tidligere Kunst var i Forhold til dem søvnig. Men i andre Henseender har den lange Krigstilstand vel alligevel ikke været til Nationens Fordel; den har næppe tjent til at gøre Menneskene solide. Om det er en Fordel for en Nation at ombytte Mennesker som Scorels med Mennesker som Frans Hals's, turde være et stort Spørgsmaal.

Rembrandts »Nattevagt« i Museet i Amsterdam (Fig. 127). (Maleriet, der er Rembrandts største og figurrigeste, forestiller som bekendt hverken en »Nat« eller en »Vagt«, men et Kompagni af et Skyttegilde, i Færd med at rykke ud til Fugleskydning. Det er malet 1642, i Rembrandts fire eller fem og tredivte Aar. Det hænger i Museet i Amsterdam ligeoverfor Bartholomæus van der Helsts berømte og meget smukke store Billede af Fest-Banketten 1648 i Anledning af den westphalske Fred. V. der Helsts Billede forholder sig til Rembrandts som god Prosa til Poesi). —

Det er fuld Musik, dumpe Trommeslag i Skyggen og skingrende Piber i Lyset — ikke nogen almindelig Vagtparade, men gennemført Harmoni, mesterlig Kunst, saa uendelig forskellig fra v. d. Helsts Maleri, i hvilket der, sandt at sige, slet ingen total malerisk Virkning og Stemning er, hvor alt opløser sig i saa og saa mange bestemte Ting og Genstande.

Jeg kender intet saa fyrig glødende, saa brændende i Virkningen

som Lyspartierne i Rembrandts Maleri. En saadan Sammenstilling af Farver som Kaptajnens dybt sorte Overærme, hans gule Silkeunderærmer med de glitrende Glanslys, den skinnende, varmt hvide Manchet, Lyset paa den udstrakte Haand, det højrøde Skærf osv. gør Indtryk af Kul, Gløder og Luer. I Modsætning til hans for det meste sorte Dragt skinner hans Ledsagers, den lille Løjtnants gule Dragt med det hvide Silkeskærf, hans gule Hat og hvide Fjer. Og hvor skinner ikke Kaptajnens store, hvide Pibekrave mod de sorte og mørke Omgivelser! Der er alene i Farve- og Lysvirkningen af disse to Forgrundsfigurer og deres Dragter noget æventyrligt, noget dæmonisk-fantastisk, en Forening som af Smerte og vild Jubel, som jeg ikke kender noget andet Sted fra end fra Rembrandts Farve — og ingensteds fra som her.

Det, som gør Rembrandt saa mærkelig og enestaaende blandt alle Hollændere, er denne Afvexling af skinnende Højder og af sorte Dybder og Afgrunde i hans Sind og hans Farve. Hans Sjæl har været et Alpelandskab. Den gode van der Helst har derimod været en ægte Sletteboer: det er paa det jævne, ganske paa det jævne altsammen.

Jeg véd nu ikke, hvad jeg skal foretrække: disse Blus, disse Skrig, denne mægtige *Brio* i Farven i Rembrandts »Nattevagt« eller den søde, modne Mildhed i Farven i Velazquez's »Tapetfabrik«.

Det gaar mig med Rembrandts Maleri, som det gik mig for adskillige Aar siden, da jeg første Gang kom til Florents og kom ind i Sakristiet ved San Lorenzo for at se Michelangelos Figurer paa de Medicæiske Gravmæler. Ifølge en simpel, men meget nyttig Methode, som jeg har indøvet fra Ungdommen, vilde jeg memorere disse vigtige Kunstværker ved at beskrive dem i min Notebog. Men da det kom til Stykket, vidste jeg ikke, hvor jeg skulde begynde eller hvor jeg skulde ende: de vare saa ganske forskellige fra alt, antikt og modernt, som jeg hidtil havde øvet min Beskrivekunst paa. Ligeledes her. Jeg ved slet ikke rigtig, hvad det er, jeg ser. Farvens utrolige musikalske Magt overdøver ganske »Meningen». Man ved ikke altid saa nøje, om det er Mennesker, man ser, eller ikke; ja, det falder endog meget vanskeligt rent naturalistisk at gøre sig Rede for Lysvirkningen.

Det, som man bedst forstaar efter almindelig, sund Menneskeforstand, er de to Figurer i Forgrundens Midte: Kaptajn *Frans Banning Cock* og hans Løjtnant *Willem van Ruytenberg*. De gaa fremad ved Siden af hinanden, temmelig rask, i livlig Samtale. Kaptajnen har i sin højre, behandskede Haand en meget lang Bambusstok og holder desuden den venstre Haands Handske dinglende ned fra den højres Fingre. Han udstrækker sin venstre, blottede Haand ivrig demonstrerende, dragende sin Ledsager til Vidne paa, at det, som han siger, er rigtigt. Det er en stolt og prægtig bygget Mand, denne Kaptajn, 3 Alen høj, omtrent 35 Aar gammel, nordisk blond, med haarde, smukke Træk, tapre, skarpe, mørkeblaa Øjne, ivrig, virksom, kolerisk. Løjtnanten i den lyse Dragt er lille

og brunet; han sætter den ene Haand i Hoften og holder i den anden sænkede en stadselig Partisan med en blaa og hvid Kvast. Han lytter ret vel fornøjet til Kaptajnens Tale, og hans Udtryk vidner om, at han glæder sig til noget, som snart skal gaa for sig.

Det er overhovedet den almindelige Stemning blandt Figurerne: en op-

Fig. 127. Rembrandts Nattevagt. Amsterdam.

rømt, bevæget Forventning om noget prægtigt, som forestaar. Foreløbig gaar det temmelig vildt og uordentlig til. Trommen røres, Hunden bjæffer, man taler, skriger, gaar og løber imellem hverandre; men man er ikke i Hverdagsstemning. Der er et eller andet, som skal gaa løs. Se ham, som staar deroppe i Mellemgrunden og løfter Fanen og udfolder den — hvor stolt og kry og højtidelig han ser op imod den!

Og jo mere vi fordybe os i Betragtningen af Forgrundsfigurerne, des mindre kunne vi da ogsaa tie stille om, hvor aldeles fortræffelig mange af de enkelte Ting ere malede. Saadanne Ting som Kaptajnens pibede Krave eller Løjtnantens Partisan — det kan man i Sandhed forstaa, hvad er. Og saa er det tillige meget interessantere malet, bedre forstaaet i den maleriske Samvirkning af Stof og Lys end van der Helsts

ellers meget prisværdige Gengivelser af Stoffer og Ting. Jeg lægger særlig Mærke til Løjtnantens gule Lædervams med en bred, stiv Bort af stukket Guldtrækkerarbejde. Forneden kan man nogenlunde følge Linierne i de stukne Ornamenter; foroven, hvor Lyset preller mere direkte tilbage, opfatter Øjet intet andet end en uordentlig, urolig Glitren af Lyset paa Guldtraadene. Den gule Farve i Guldet er her saa fedt paasat, at den staar som Relief paa Billedfladen. Det er et af Rembrandts stadige maleriske Virkemidler at give et Indtryk i Lyspartierne af en overordentlig rig, brillerende Detail, uden at Detaillen egentlig er udført. Forresten kunde man ved denne Løjtnants Figur nok ønske, at man kunde mærke den menneskelige Skikkelse i dens frie Bevægelse lidt mere gennem den stive Paaklædning; den er lidt indpakket.

Slagskyggen af Kaptajnens fremstrakte Haand falder tydelig og temmelig skarpt hen over Løjtnantens gule Jakke. Dette giver en Virkning af lidt dæmpet Solskin, saaledes ogsaa paa selve Kaptajnens Haand. Ellers staa paa Maleriet Lys og Skygge ingenlunde med saa skarp Grænse mod hinanden, som Solskinnet i Naturen lader dem staa. Fra et rent naturalistisk Synspunkt er der vel overhovedet ingen stræng, gennemført Konsekvens i Behandlingen af Lyset. Total-Indtrykket minder mest om den glimrende Virkning, som et snævert indfaldende Sollys — især efter Regn — kan gøre i en af høje Bygninger tæt omgiven Gaard eller Gade, hvor man ser Tingene mod dunkle Baggrunde af aabne Porte eller desl. Men heller ikke denne Virkning er gennemført efter tro Iagttagelse af Virkeligheden eller efter Lysets strænge Logik: mere end om Logiken har Kunstneren brudt sig om Musiken i Lys og Farve og om at faa sine Figurer til at staa frit i Rummet og færdes mellem hverandre paa Gadens Grund. Han har derved benyttet sig af sin mægtig virkende Farve og af allehaande Kunstgreb, som jeg antager det for umuligt at gøre fuldstændig Rede for med Ord. Resultatet er blevet, at Kaptajnens og Løjtnantens Figurer træde frem i Forgrunden med en saa stereoskopisk Virkning, at jeg ikke kender Mage dertil fra nogen anden Malerkunst. Man kunde tage i Kaptajnens fremstrakte Haand. Desuden har Rembrandt været ganske særlig betænkt paa at male allehaande Partisaner, Bøsseløb, Spyd, Sværdklinger, Stokke og saadanne retliniede Genstande, i mange forskellige skraa Retninger indad i Rummet, hvilket bidrager mægtig til Indtrykket af Dybde. Og de ere saa fortræffelig malede, hver i sin Retning.

Vi maa rede denne Vrimmel af Figurer mere ud fra hverandre. En Krigsmand i helt skarlagenrød Dragt og med rød Hat gaar ilsomt fremad imod Forgrunden, idet han under Gangen sætter Ladestokken i Bøssen. En lille Dreng løber af alle Kræfter udad mod venstre, han har et Krudthorn hængende om Halsen og har faaet en Stormhue af Jern paa, som falder ham helt ned over Øjnene — det er Kommers! Der er ogsaa andre Børn paa Spil: bag de to Officerer farer en lidt større Fyr tværs

over Gaden; han har ogsaa en Hjælm paa, som han har pyntet med Egeløv, og har faaet fat paa en Bøsse, som synes at gaa af lige bag Løjtnantens Hat — den er da forhaabentlig kun ladet med løst Krudt! En Herre tæt ved ham slaar Bøssepiben til Siden med sin Haand, ellers vækker en saa ringe Begivenhed ingen Opmærksomhed. Hvor mesterligt og genialt er ikke den Hjælm og det Egeløv malet, hvor prægtig staa de ikke mod den dunklere Baggrund!

I et Mellemrum mellem Figurerne ser man lidt dybere inde en lille Pige, et nydeligt Barn paa 6—7 Aar. Hendes lange Kjole er af lys, gul Silke, hun har ogsaa langt, gult Haar ned ad Nakken og prægtige Guldsmykker paa Hovedet — al denne varme, rige Glans har Kunstneren stillet i et stærkt Lys, som glimrer ikke alene mod Baggrunden, men ogsaa mod stærkt overskyggede Partier af Figurerne længere fremme: den før nævnte Drengs Ben og den røde Mands Bøssekolbe tegne sig skarpt, med dybe, næsten sorte Farver imod Pigens skinnende, lyse Dragt. Dette Pigebarns maleriske Bestemmelse i Farvens hele Orkesterharmoni kan man nok forstaa, naar man har Billedet for sig; men ellers synes hun dog at være noget ilde faren i al denne Hurlumhej. Det er mig ikke muligt at se, hvad det er, hun bærer paa sine Arme; men jeg ser, at der fra hendes Bælte hænger et Stykke Fjerkræ ned, en lille Høne eller Due, hvis tykke, hvide, bløde Fjerlag skinner prægtig i Lyset mod den gule Kjole. Den hentyder vel til Festmaaltidet efter Fugleskydningen. (Men unægtelig synes Anbringelsen af denne lille Pige at tyde paa, at Rembrandt meget frit hensatte Figurer blot for at anslaa Toner i Stemningen og Farven, uden ellers at bekymre sig synderlig om en forstaaelig Motivering af deres Forekomst).

Yderst til venstre har en Mand i Harnisk sat sig paa en Afviser, han holder en Partisan og har en brillant Hjælm paa Hovedet; men hans Ansigt hører til den plumpe, tvære, tyknæsede hollandske Type. Langt smukkere og bedre fornøjede ere to Hoveder lidt bagved ham; de have blot den Fejl at sidde saa nær ved hinanden, som om de voxede paa de samme Skuldre — men det kommer vel af, at de ere saa gode Venner. Den ene har Hjælm, den anden en blød Hat, hvid Krave og Skjold paa Armen: en militær Pedant vilde vistnok have sine Bemærkninger at gøre om Uniformeringen, eller rettere: den fuldkomne Mangel paa Uniformering i dette Kompagni. Bag dem ses atter en pludskæbet Hollænder med Hjælm paa Hovedet.

Længst til højre gaar Trommeslageren med Baret over sit grimme, koparrede Hoved — hvorfor er han saa lille? — Dernæst et Par Mænd i Samtale; den ene, som bærer en ganske civil Dragt, men en Partisan over Skulderen, har et ualmindelig smukt, fintformet Hoved; han peger fremad og taler til Sidemanden, der hører til Typen med de brede og flade Næser. Men hvor ere dog ikke disse Hoveder, hvad enten de have smukkere ellsr mindre smukke Træk, dejlig malede! Om man tog et-

hvert af dem ud af Billedet og satte det i en Ramme for sig, vilde det blive paaskønnet som en Kostbarhed. — Længere tilbage mod Dybden ses en Del Folk, som bære lange Lanser uden forresten at se ud som et militært Korps. Lidt længere fremme, lige bag Løjtnanten, undersøger en gammel Soldat, i rød Dragt og med Hjælm paa Hovedet, med megen Opmærksomhed Laasen paa sin Bøsse. Atter ved denne Figur maa man spørge, hvordan den kan blive saa lille. Men vist er det, at hans Hoved staar prægtigt i Lyset og er meget udtryksfuldt.

De Figurer, som ses i Mellemgrunden af Billedets midterste Parti, maa tænkes at staa et eller to Trappetrin højere end de andre. Det er et udmærket Træk i Kompositionen. Og til Trods for, at Billedet netop forestiller Uorden, Tummel, Forvirring, er Grupperingen overhovedet behersket med et aldeles mesterligt Overblik, med den sande Kunst, som man i Begyndelsen af Betragtningen ikke takker for, og som man først bliver sig ret bevidst ved at trænge dybere ind i Sammenhængen. Hovedpersonerne i Midten af Forgrunden ere stærkt fremhævede og baade bestemt adskilte fra og dog frit forbundne med Figurerne paa Fløjene. Reserven, der rykker frem højere oppe i Midten, gør en imponerende Virkning. Saaledes gaar der en vis skjult Symmetri gennem hele Anordningen.

Deroppe ser man paa den ene Fløj den prægtige Fanebærer, det er en af Billedets allerbedste Figurer. Ved Siden af ham — dog naturligvis ikke stramt paa Geled — andre Hoveder, som ypperlig bære Billedets modig-oprømte, barokke, fantastiske Stemning. Blandt dem er der en snurrig, grim ung Fyr med en høj, blød Hat paa Hovedet og med store Moustacher, og en anden, ganske ung, køn, men lidt flov Person med Hjælm paa Hovedet, som stikker en meget lang Lanse frem paa skraa, helt ud af Billedet: Lansen hviler over en fremstukket Sværdklinge; men hvor den kommer fra, ser man ikke. Et og andet er overhovedet vanskeligt nok at forstaa. Frans Hals's, van der Helst's eller Velazquez's Figurer synes man bestandig at skulle genkende, selv om man i det virkelige Liv aldrig har set den Slags Folk, som de male; ved enkelte af Rembrandts faar man aldrig rigtig nogen Traad til Genkendelsen, selv om man stirrer nok saa længe paa dem: de ere og blive sære.

I Forgrunden herske aldeles de varme Farver: blodrødt, lakrødt, gult, eller sort og hvidt ligeledes i varme Toner; der er kun et Par Stænk af kraftig blaat i Kvasten paa Løjtnantens Partisan. Ogsaa Gulvet har i Forgrundens Lys en kraftig, gullig Tone. Men lidt længere ind imod Mellemgrunden og ud imod Fløjene af Maleriet bliver alt mere og mere badet i svalere Toner, hist og her violetlige, men især en klar grønlig, som med alt sit beskedne og neutrale Væsen dog spiller en meget stor Rolle i den hele Harmoni. Den virker omtrent som Farvespillet i klare Bølger inde ved Kysten. Den fremtræder baade som en rent optisk Virkning i Clair-Obscuret, i Skygger og Reflexer, og tillige i enkelte

Lokalfarver som Egeløvet paa Drengens Hjælm og Fanebærerens Silkedragt eller Trommeslagerens Ærme, men altid beskedent og underordnet, ikke med den højrøstede Kraft som de varme Farver i Forgrunden. Baggrunden for det hele er atter varmere; det er den mørke, men klare Dybde, fra hvilken Figurmassen rykker frem. Den tager ogsaa en stor Plads op i Højden. Det bidrager meget til den ejendommelige Virkning af Rembrandts Billede, at der er saa højt til Loftet i det, i Modsætning til van der Helsts Maleri, der næsten er som en Frise, hvor Figurerne fylde hele Højden.

Rembrandts »Anatomi« i Museet i Haag (Fig. 128). (Dette Maleri, med Figurer i naturlig Størrelse, er Hovedværket fra Rembrandts tidligere Periode, det er malet 1632, 10 Aar før »Nattevagten«. I Saarlægernes »Gilder« var det ogsaa før Rembrandts Tid ikke ualmindeligt, at man ophængte Portrætkompositioner af en eller anden anset Kirurgs Foredrag over Anatomi).

Det er et dejligt Billede, modent og harmonisk i Virkningen; men det er ikke godt bevaret.

Professor Tulps Forelæsning er ikke nogen Studenterforelæsning: hans Tilhørere ere ligesaa gamle som Professoren selv eller ældre. Det er Kolleger, som nok kende til Anatomi i Forvejen, for hvem han nu foredrager et eller andet vanskeligt Parti, maaske en Opdagelse af ham selv. Han har blottet Underarmens og Haandens Sener og Muskler paa Liget, som ligger foran ham, han fastholder dem med en Tang og løfter dem lidt ud fra Forbindelsen med det øvrige af Armen, medens han ved en Bevægelse med sin egen venstre Haands Fingre gør tydeligt, hvorledes Organerne fungere. Det er en yngre Mand paa henved 40 Aar, temmelig lille, med sort Haar, Mundskæg og Fip. Hans Udtryk er meget roligt, men vidner om en egen stille Glæde ved det Æmne, han foredrager. Professoren har selv beholdt sin store, bredskyggede Hat paa Hovedet, hvorimod alle hans Tilhørere have blottede Hoveder.

Der er 7 Tilhørere malede paa Billedet; men der er vel egentlig underforstaaet flere, som maa tænkes paa den samme Side, hvor Beskueren staar. Fire af Tilhørerne høre efter og høre saa udmærket efter, som Tilhørere nogensinde have gjort. Den ene, som har sin Plads lige bag Ligets Hoved, bøjer sig frem og ser meget skarpt og nysgerrig efter Naturens blottede Mekanisme i Armen. Den anden, ved hans Side, bruger ikke sine Øjne, men des bedre sine Øren og sin Tanke. Han lytter til Foredraget, meget spændt paa den Konklusion, som Professoren vil drage af det, han har vist dem. Mindre anspændt er Udtrykket i den tredje Tilhørers Hoved, som ses lige bag dem. Hans Tanke synes allerede at være ilet forud til Resultatet og at nyde det; det er en yngre Mand af et overmaade vindende og elskværdigt Præg: han ser ud,

som om han var lidt intellektuelt forelsket baade i den anatomiske Videnskab og i Professoren. Længst til venstre en lidt ældre Mand; hans Profil har den brakke og uskønne Form, som man saa tidt træffer i Holland, ikke mindst blandt Rembrandts Figurer. Han stirrer ufravendt paa Professoren med et Udtryk af den reneste Beundring.

Fig. 128. Rembrandt: Anatomiscene. Haag.

De tre andre høre ikke efter. Han, som staar bagved, længst til højre, ser til Siden ud imod Billedets Beskuere — eller mod de øvrige Tilhørere —; i Haanden holder han en Liste med Tilhørernes Navne og synes at efterse deres Tilstedeværelse i Overensstemmelse med denne Liste. Det er ellers et udmærket skønt Hoved. Allerbagest har én rejst sig op, dog ikke for bedre at kunne se, hvad der demonstreres, men for at se over til den modsatte Side af Auditoriet. Endelig er des værre den allerforreste kun en daarlig Tilhører: han er slet ikke med, men vender sig om, ligesom om han hørte nogen gaa med Døren til den anden Side. Hovedet er tomt og indholdsløst i Udtrykket, tilmed mislykket i Tegningen. Her har den afmalede Persons Krav paa at faa sit Portræt med været lidt i Strid med hans Forhold til Situationen; thi hvis den skulde have været rigtig udtrykt, vilde man se hans Hoved lidt fra

Nakken. Det er desuden et konventionelt Træk, at en af de forreste Figurer saaledes skal se ud imod Beskueren.

Naar man i Museet i Amsterdam staar imellem Rembrandts »Nattevagt« og van der Helsts store »Banket«, er Modsætningen mellem de to Billeders maleriske Behandling slaaende og udtaler sig konsekvent i alle Henseender. Men hvis det i Stedet for »Nattevagten« var dette Anatomibillede, som hang ligeoverfor van der Helsts Banket, vilde man ikke føle nær saa stærk Modsætning, tværtimod i mange Henseender Overensstemmelse. Saaledes som f. Ex. Prof. Tulps Hoved og Figur er malet, ligner det i Grunden mere Stilen i v. der Helsts Portrætter end i Rembrandts egne senere. Muligvis har v. der Helst i et saadant Hoved set sit eget Ideal af malerisk Behandling. Ved det Udviklingstrin, som Rembrandt her, i Anatomibilledet, har opnaaet, har han allerede ført meget af den hollandske Kunst et væsentligt Trin opad: de andre ere da blevne staaende her og have ligesaa lidt kunnet som villet følge den store Fører til hans senere dristige Experimenter i Retning af den maleriske Magi. Foredraget i Anatomibilledet er sammensmeltet, delikat, kælende for de objektive Ting og respekterende Enkeltheder, en Gang imellem endog de enkelte Haar paa Issen og i Skægget; det er jævnt og glat og viser ingenlunde disse Bjerge af tykt paalagt Farve som Rembrandts senere Malerier. Et Parti som Tulps ungdommelig fyldige Kind, sund og saftig som en i Solen modnet Blomme, kan man netop finde Sidestykker til hos v. der Helst og hans Efterfølgere (f. Ex. Nasons Dameportræt i Grev Moltkes Samling), skønt vel ingen af dem alle naar Rembrandt.

I én Henseende er Rembrandt dog allerede her inde paa sin ejendommelige Bane, nemlig i den stærkt koncentrerede Lysvirkning, der giver Kompositionen en sluttet malerisk Helhed, som man unægtelig ikke finder i v. der Helsts langt senere Banketbillede. Lyset strømmer fyldigt ind fra et Vindue, som maa tænkes at sidde temmelig højt oppe til venstre. Maleriets største og mest virkningsfulde Lysmasse dannes af det nøgne Lig med dets blege, blodløse, grønlig-gullige Farve, som skinner stærkt i Lyset, især ved den venstre Hofte, hvor desuden et hvidt Klæde, der er kastet over Ligets Lænder, angiver en endnu højere Tone. Fra dette højeste Punkt afdæmpes Lyset ud til Siderne. Meget fin og sand er Farvens efter Fjernheden fra Øjet aftagende Valør, især i Hovederne af Tilhørerne bag Liget; tre af disse Hoveder ser man paa en Linie ovenover og bag hinanden. Men i Interesse af den rent maleriske Økonomi med Lysvirkningen tillader Rembrandt sig allerede visse Afvigelser fra det, som Virkeligheden vilde vise. Hvorfor staa Tulps Hænder meget mere dæmpede i Farven end hans Ansigt? De ere dog baade nærmere ved Lyset og nærmere ved Beskuerens Øje. Det er aabenbart for ikke at svække Virkningen af Billedets aandelige Hovedpunkt, nemlig hans Ansigt. Hovedet længst til venstre staar mere dæmpet, end dets Plads

i Lyset eller i Rummet synes at kunne motivere: det er for hele Kompositionens Afrundings Skyld. Af samme Hensyn har Rembrandt ogsaa kastet en Skygge, hvis naturlige Motiver ellers ere uklare, over Ligets Ben og den store opslagne Foliant ved dets Fødder, nederst i Billedets Hjørne til højre.

I det hele hæve Hovederne med deres varme, levende Farver, omgivne af de brede hvide Kraver, og det lyse Lig sig stærkt frem imod den mørke Baggrund, som især ud imod Billedets Udkanter og Hjørner bliver meget mørk. Dens Tone er grønlig ligesom det lyse Ligs. Personernes Dragter ere sorte; den forreste Tilhørers Ærme afsætter sig skarpt, men med glimrende Effekt, imod det stærke Lys over Liget. Kun én af Tilhørerne, han, der rækker sig frem for at se, har en farvet Silke-Dragt; Farven er dog temmelig neutral, spiller imellem violet og kobberrød. Bordet, hvorpaa Liget ligger, har Træets lyse, gule Farve, som et enkelt Sted er stærkt belyst. Den røde Farve i den dissekerede Arms Muskler gør sig ogsaa temmelig stærkt gældende. Men med alt dette gaar der alligevel en stor Simpelhed gennem Billedets Farvevirkning. Der er megen Farve, men ikke mange Farver.

At Rembrandt fra Ungdomsundervisningen af kun kunde have svag Øvelse i Behandlingen af Figuren og dens Former, forstaar man let, naar man ser de Prøver af Figurmalerier af hans Lærere Pijnas og Lastman, der findes i samme Sal som Anatomibilledet. Det viser sig ogsaa paa hans eget Billede i Tegningen og Formen af Liget, som lader overmaade meget tilbage at ønske: Overarmen, men især Benene og Fødderne ere slet tegnede og mislykkede i Forkortningen. Men Portrethovederne ere for det meste ypperlig tegnede, især Tulps eget; dog sidde Ørene paa nogle af dem ikke ret paa deres Plads eller i deres Plan. Tulps Hænder med deres fine og vanskelige Bevægelse ere fortræffelige.

Kun ganske kort Tid før min Rejse fra Holland, d. 11. April 1882, havde Staden Amsterdam købt et bevaret Brudstykke af et stort Maleri af Rembrandt (Fig. 129). Det var atter en anatomisk Forelæsning (af Dr. Joan Deyman) og var malet 1656 for Saarlægegildet i Amsterdam. 1723 havde det lidt af Ildsvaade, saaledes at nu kun den midterste og nederste Del af Billedet, der har været meget stort og omfattet 10 Figurer i naturlig Maalestok, er bevaret — i det hele ret godt bevaret; kun paa enkelte Punkter er Farven skallet af ved Branden.

Liget af en »22aarig Indbrudstyv Joris Fonteyn, født i Diest«, ligger paa en Bordplade med Overkroppen lidt skraat rejst i Vejret, Hovedet endnu mere rejst. Liget ligger saaledes for Beskueren, at det ses i den allerstærkeste Forkortning indad i Rummet. Begge Fodsaalerne ses helt. Et hvidt Klæde tildækker ellers Benene og Underlivet — forsaavidt

som man kan tale derom; thi Underlivshulen er helt opskaaret, udtømt og renset. Armene ligge symmetrisk til begge Sider. Hovedet, der vender lige fremad, har ikke saa meget Udtryk af et Lig som af en uendelig Melankoli og Sørgmodighed hos en levende Mand: Indbrudstyven ser egentlig meget ud som en lidende Kristus. Dette Indtryk forstærkes der-

Fig. 129. Rembrandt: Anatomiscene (Brudstykke). Amsterdam.

ved, at Issehinden er gennemskaaret og krænget ned til begge Sider, saa at den falder som et i Midten skilt langt Hovedhaar ned paa Siderne af Ansigtet og delvis skygger over det; man véd fra Maleriet af den gamle Kone i Grev Moltkes Samling, hvilken melankolsk Virkning Rembrandt kan fremkalde i et saadant halvt overskygget Ansigt. Efter at Issen er flaaet, har Professoren trepaneret Liget; hans Assistent (»Collegiemeester«) Gijsbrecht Matthysz Calckoen holder den afsavede, halve Hjerneskal i Haanden. Hjernen ses altsaa blottet med sine Folder, sin rødlige Farve og sine fugtige Glanslys.

Ser man Billedet i Nærheden, synes Ligets Forkortning mislykket, Fodsaalerne altfor nære ved det hvide Klæde og den aabne Bughule; set i større Frastand bliver det meget bedre. Liget, som ikke er friskt

længere — Farven paa Brystet har store, grønblaa Skjolder — er udmærket i Henseende til Farven og Karakteristiken af Hudens bløde Overflade. Det er en Mesters Øje, som ser overordentlig meget i Farven, hvor andre Malere kun vilde se lidet. Skuldrene og Brystet, der ses noget mindre forkortede, ere ogsaa fine og slaaende sande i Formen; Fødder og Hænder ere unægtelig temmelig plumpe i Formen, ligeledes det hvide Lagens Folder.

Bag den døde Mand hæver sig Figuren af Doktoren i sort Dragt med hvide Manchetter. Han strækker demonstrerende Hænderne frem over den blottede Hjerne; i den venstre holder han et Instrument. Hans Hoved hører til det, som Branden ikke har skaanet. Ved Siden af Bordet staar som sagt hans Assistent, en ung Mand med et smukt Udtryk af i al Beskedenhed og Lydighed at være til sin Mesters Tjeneste; hans Dragt er sort, det lange Haar mørkebrunt.

Paa Kanten af Bordpladen læses endnu Indskriften *Rembrandt 1656* (Aarstallet dog mindre tydeligt end Navnet).

Ifølge Rembrandts Tegning til Kompositionen, som var ophængt ved Siden af Maleriet, har der endnu bag en Skranke været 7 Tilhørere.

Dette uhyggelige, rædselsfulde, dybt sørgmodige Indtryk af Liget, som det ligger dér i det ovenfra nedfaldende Dagslys, omgivet af de mørke Farver!

— Da jeg saa kom ind i den anden Stue og atter saa' J. Bakkers Regentfigurer (som ere malede lidt senere end Rembrandts Billede), saa' de saa ubetydelige, forfængelige og selvglade ud — det faldt mig ikke ind, før jeg gik ind til Rembrandt.

DE ANTIKE PORTRÆTTER FRA FAIJUM (1892).

»Portrætter — hvad skal man med dem, naar man ikke kender Personerne, de forestille?« — den Slags Anskuelser kan man ogsaa faa at høre; og skulde de have Lov til at gælde, saa vilde det være ude med al Interesse for den Samling af antike, græsk-ægyptiske Portrætter, som Hr. Theodor Graf fra Wien for Tiden udstiller i København; thi personlige Bekendtskaber blandt Indbyggerne af Oasen Faijum i den libyske Ørken fra det andet Aarhundrede e. Kr. kan nu til Dags ingen rose sig af. Men det kan siges til Ære for København, at man her har bedre Forstand paa, hvad Portrætter fra en svunden Tid have at betyde. I de Uger, hvori Hr. Grafs sjældne Skat har været udstillet i Industriforeningens Sal, har den havt et ret rigeligt Besøg. Den har ogsaa allerede i de 3—4 Aar, der ere hengaaede, siden den først blev bekendt, været Genstand for det kunstelskende og lærde Europas levende Opmærksomhed. I denne Henseende have Svenskerne været tidligere paa Færde end vi, uagtet Samlingen hidtil ikke har været i Sverige. Den bekendte lærde, Prof. Gustaf Retzius har fra en Rejse i Ægypten medbragt et Par originale Prøver af denne Slags Portrætmaleri; og Viktor Rydberg har i Begyndelsen af Aargangen 1891 af det Letterstedtske Tidsskrift leveret en fortrinlig Artikel (»Porträttfynden i Faijum«), til hvilken jeg henviser de Læsere, der ville have udførligere Besked, end der her kan være Plads til, om disse Maleriers arkæologiske Forhold. Jeg benytter her kun Lejligheden til en lille Udtalelse om deres kunstneriske Karakter og Værd.

De Mennesker, som Portrætterne fra Faijum vise os, tilhøre en blandet Befolkning. Der er — hvis man ellers maa udtrykke sig saa gammeldags — Efterkommere af alle Noahs tre Sønner, Sem, Cham og Jafet. Der findes de uomtvisteligste semitiske Fysiognomier — Syrere, Føniciere, Israeliter, eller hvem det nu kan være —, ligesaa uomtvistelige græske, sikkert ogsaa nogle romerske, og endelig et Par yngre Personer af gammel-ægyptisk Race, nemlig to Portrætter med den saakaldte »Ynglingelok« hængende ned til Siden af Hovedet. Faijum var et rigt Landskab, der nok kunde drage mange Slags Folk til sig; og det nordlige Ægypten var overhovedet fremfor alle et Land, hvor i Oldtidens senere

Del Nationaliteter, Religioner, Sæder og Skikke blandedes. Uagtet Ægypterne selv blandt Portrætterne aabenbart ere i Mindretal, har den særegne Begravelsesmaade, som vi skylde Portrætternes Bevaring, dog oprindelig hjemme blandt Ægypterne, der ved Balsamering af Ligene bevarede dem som Mumier og ifølge deres ejendommelige Forestillinger om det andet Liv lagde megen Vægt paa at give den afdøde hans Portræt med i Graven. Alligevel tilhøre Portrætterne som Kunstværker betragtede den græske Malerskole: det er netop en af de største Fordele ved disse Fund, at de give os Prøver paa, hvad man kan kalde Staffelimaleri af græsk Kunst, medens man tidligere knap nok kendte mere end Vasemaleriet. Der er kun et af Portrætterne, som mere synes at tilhøre ægyptisk end græsk Malerkunst. Ikke alene er den fremstillede Person tydelig nok en Ægypter; men Tegningen af Hovedet, som det ses aldeles lige forfra, minder ogsaa mere om de Traditioner, som Ægypterne havde bevaret fra ældgammel Tid, end om den græske Kunst. Dog tilhører Maleriet ikke ganske, som Katalogen siger, den ægyptiske Malerskole: det ses bl. a. deraf, at det har en let Modellering af Formen ved Lys og Skygge, medens det gammelægyptiske Maleri er aldeles fladt, med enkelte, ubrudte Farver. Altsaa maa dette Portræt betragtes i det mindste som et Blandingsfænomen. Men det store Flertal saavel af de daarlige som af de bedre eller de fortrinlige er helt og holdent Frembringelser af græsk Malerkunst, som den var udviklet allerede af de udmærkede Malere paa Alexander den stores Tid, og da det var en aldeles fuldbaaren Malerkunst, der ligesaa vel som den moderne forstod at gengive Naturen, er det ikke saa underligt, at den især i Portrætmaleriet, hvis Opgave til alle Tider har været væsentlig ensartet, somme Steder kan tage sig meget moderne ud. Naar man gennemgaar disse gamle Portræthoveder, faar man hist en Mindelse om Rafael, her om de store Venetianere (Giorgione eller Tizian) eller om rent moderne Malere som den nys afdøde Elie Delaunay eller andre af dem, som have forstaaet at give deres Portrætter en fornemmere Stil.

Hvorledes have disse Portrætter forholdt sig til den levende Virkelighed? Har Personen siddet for Maleren, idet han har malet Billedet? Dette Spørgsmaal har Viktor Rydberg stillet og besvaret træffende. »Det er muligt«, siger han, »at nogle af dem ere udførte, medens de Personer, de forestille, endnu vare i Live; men det er sandsynligst, at Bestillingen for de flestes Vedkommende først er bleven gjort ved Personens Død, og at Portrættet er malet i Løbet af Dagene mellem Døden og Begravelsen.« Ja, efter Portrætternes Bestemmelse at slutte maa dette vistnok anses for rimeligst; og jeg vilde deraf drage den Slutning, der bekræftes af det Indtryk, man faar af selve Malerierne, at Malerne have givet Tøjlen til en vis idealiserende Fantasi i højere Grad, end om de havde havt Personerne siddende lige for sig. Have de virkelig gennemgaaende malet paa en kort Erindring — eller i mange Tilfælde efter Forbilleder,

som forefandtes — saa ligger deri Forklaringen af, at de i det hele have opnaaet en høj Grad af individuel Livagtighed og dermed forbundet Træk, som mere høre hjemme blandt gældende Skønhedsforestillinger i det Samfund, de arbejdede for, end i Virkeligheden. Saa overdrevent store Øjne, som disse Personer for det meste have, ere sikkert ikke en Gave af Naturen, men et Krav af Æsthetiken.

Denne Forkærlighed for et stort, aabent, straalende Blik finder man i det hele i Oldtidens senere Malerkunst — ogsaa i Pompeji og Herculanum —; men ingensteds er det saa tydeligt som paa Portrætterne fra Faijum, at dens Mening er at give Menneskene et vist aandeligt Udseende. I sin ældste Tid fremhævede den græske Kunst overvejende det legemlige, Styrken, den athletiske Duelighed, Skønheden: Sjælen lyste endnu ikke ret ud af Øjet, vakt til selvstændigt Liv. Det kom først, efterhaanden som Sofister, Filosofer og dramatiske Digtere havde givet Folket mere Smag for aandelig end for legemlig Idræt. Og i den senere Periode, som disse Portrætter hidrøre fra, da det allerede gik paa Hæld med Oldtiden, tilmed paa ægyptisk Grund, kom dertil en Mængde religiøs Paavirkning: prækende Profeter og Mirakelmagere, proselytgørende Sekter og forskellige Guddommes Mysterier, hvori det var godt at lade sig indvie. Her er da ikke meget tilbage af det gamle Hellas's sunde Livsglæde og Ligevægt i Sindet: Menneskene levede nu ikke ret deres Liv paa Jorden; de vare blevne saa forskræmte for, hvorledes det skulde gaa dem efter Døden, at alskens religiøs Humbug og Overtro, der tilbød Publikum god Forsikring med Hensyn til, hvad man kunde vente sig i det andet Liv, fandt villigt Øre og gjorde udmærket Fangst blandt disse græske Østerlænderne med deres exalterede Følelse og let vakte Fantasi og Hang til Spekulation. Betragt engang det besynderlige Menneske, som er malet paa et af de i kunstnerisk Henseende allerbedste af Samlingens Portrætter (Fig. 130): et midaldrende Mandfolk med lang, tynd, blød Hals, med sparsomt, uregelmæssig groende Skæg i det magre Ansigt, med et sødlig-vammelt Smil om de fyldige Læber og de store Øjne straalende af aandrig-tvivlsom-mysteriøs Lyrik. Et meget interessant Menneske og temmelig modbydeligt endda! Han vilde allermindst være bleven paaskønnet af det ældre Grækenland, som havde helt anderledes Begreber om, hvorledes en Mand burde se ud for at svare til sit Begreb; men hans Fysiognomi er unægtelig meget karakteristisk for den Mennesketype, vi her gøre Bekendtskab med, skønt det fører den ud til Grænsen af Karikatur*).

En lignende Skørhed i Sjælen genfinde vi i adskillige andre af de mandlige Hoveder. Endog de ældre Mænd have disse klare Øjne og svulmende Munde og hyppigst en saa lidet mandig Karakter, at man, hvis Skægget blev taget af dem, ikke vilde være sikker paa, hvad Køn

* Min Opfattelse af dette Hoved er temmelig forskellig fra den, som er udtalt i Katalogen; men jeg tror, at den er rigtigere.

de tilhørte. Og det mystiske i Udtrykket slipper heller ikke, hvor Karakteren virkelig er noget mere mandig, f. Ex. i den unge Romer (Fig. 131) med Guldkrans om det kortskaarne Haar, hvis sorte Farve med et let grønligt Anstrøg staar saa dejlig sammen med den fine gyldenbrune Lød. Han bærer sit ædle Hoved med en næsten guddommelig Fornemhed; men hans mørke Blik synes at skue usikkert drømmende langt ind over det dunkle hinsidiges Grænse. Det er maaske en Helt, men alligevel ikke nogen fast og sluttet Sjæl; Udtrykket er ikke nogen sikker Overbevisning, men et romantisk Sværmeri. Et af Mandsportrætterne (Fig. 132), der egentlig er det gedigneste og bedst gennemførte af dem alle, og som derfor drager Blikket stærkt til sig, saa meget mere som det ogsaa hører til de største og bedst bevarede, er i Henseende til Udtrykket en lykkelig Undtagelse. Det er en ung Mand med græske Ansigtstræk, og — hvis Trækkene ikke lyve — ogsaa græsk Livsanskuelse. Han ser sundt og rolig ud af de kloge Øjne, hvis Størrelse holder sig indenfor det naturlige Maal; den lukkede Mund har fine Læber, og over det hele Aasyn hviler en Aand af Ungdommens Friskhed og naturlige Sympathi med Livet.

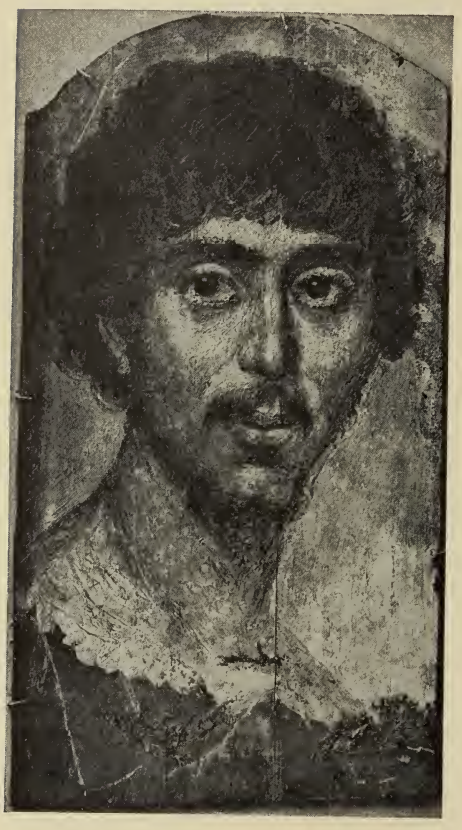

Fig. 130. Mandsportræt fra Faijum.

Ogsaa blandt Kvindehovederne findes der Exempler paa hin spiritualistiske Aand og enkelte paafaldende Udtryk af Forskræmthed og Spøgelsefrygt. Der er ogsaa, blandt Kvinder, som ere ude over Ungdommens Vaar, »tendre« Sjæle, dannede Hjerter, der synes at have gennemgaaet Sorgernes opdragende Skole. Der er andre, meget levende Udtryk af kvindelig Godhed og Sympathi. De yngre Kvinder ere meget paa Moden, som den var dernede for sexten hundrede Aar siden, med mange Smykker, en rigelig Anvendelse af Pomade og elegante Haarsætninger, der svarer til de romerske Busters. Det er Damer fra de store Stæders Promenader, hvor der uddannes en Del tillavede Façoner og Manerer; de have ogsaa farlig store Øjne; men de synes at rette dem mere mod jordiske Maal end mod himmelske. Nogle af dem se ud som unge romerske Borgerkoner, som man nu til Dags

kan møde dem i deres Puds paa Corso Søndag Eftermiddag, eller som »les femmes de Paris« fra Boulevarden; et Par af dem (især Fig. 133) have dog græske Træk i stor Stil, der minde om Hera Ludovisi, og se alligevel ud som Skikkelser fra Virkeligheden. Endelig er der nydelige og meget indtagende Billeder af ganske unge, naive Pigebørn. Ret mærkeligt er det Billede, der endnu findes paa sin Plads paa den bevarede Mumie. Efter dennes Størrelse at slutte maa det være Liget af et rent Barn, kun halvvoxent; men det malede Billede vilde man ellers snarest anse for at forestille en ung voxen Dame. Men efter Døden føjer man vel gerne Smaapiger i det Ønske, de nære saa brændende i levende Live, at se voxne ud.

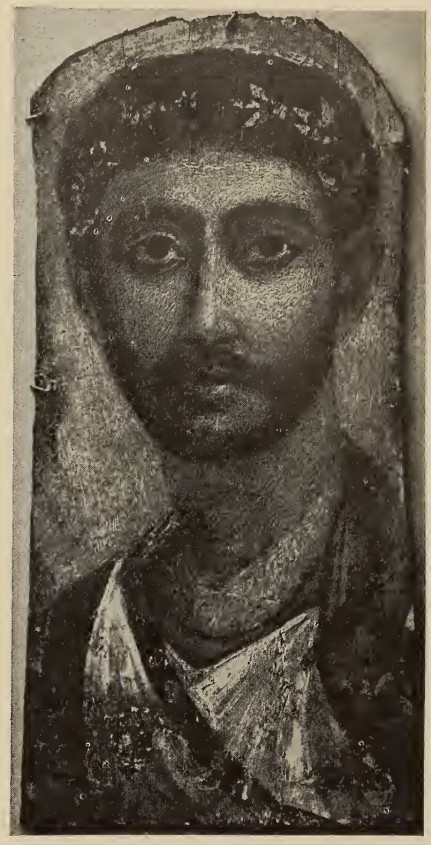

Fig. 131. Mandsportræt fra Faijum.

Man kendte tidligere det antike Portrætmaleri dels fra enkelte spredte Prøver af samme Art græsk-ægyptisk Kunst, som den Graf'ske Samling tilhører, dels fra Vægmalerier fra Pompeji, hvoriblandt der dog findes meget faa egentlige Portrætter. Det betydeligste af dem — et meget godt Maleri — forestiller en pompejansk Borger Publius Proculus og hans Hustru, fremstillede som Brystbilleder indenfor en Ramme. Det er yngre Folk, alvorlige og betydelige Mennesker og dog langt friskere og gladere, end Personerne fra Faijums Oase for det meste ere. Paa Hustruens Hoved i det pompejanske Billede finder man et Træk, som det har tilfælles med Damerne fra Faijum, nemlig, at de stærke Øjenbryn ere noget sammengroede over Næsen — ganske efter den Fordring til kvindelig Skønhed, der kendes fra et lille »Anakreontisk« Digt, hvor Digteren forlanger af Maleren, at han skal male hans elskedes Portræt, og i alle Enkeltheder siger ham, hvordan det skal være. »Skil ikke Øjenbrynene helt, og bland dem heller ikke helt sammen, men lad dem næsten umærkelig sammensmeltes«.

Ingensteds finder man saa god Lejlighed som i den Graf'ske Samling til at danne sig rigtige Forestillinger om det antike Staffelimaleri, hvorved dels Ægge- og Limstoffer (Tempera), dels Vox benyttedes som

Bindemiddel for Farven. Det er især Voxmaleriet, man maatte ønske at lære nøjere at kende: man har antaget, at det var noget lignende for Oldtiden, som Oliemaleriet er for den moderne Kunst. Og sikkert er det ogsaa, at et fedt organisk Bindemiddel, hvad enten det er Vox eller Olie, giver Farven en ejendommelig Fylde og Dybde, Glans og Transparens. Saadanne Virkninger som Lys- og Glansspillet i Øjet opnaas ved slige Midler langt bedre end i Tempera- eller Frescomaleri: det kan man ret se paa et Oldingehoved, der ikke hører til de bedst bevarede af de udstillede Malerier, men hvor Øjets Glans alligevel virker ligefrem illuderende. Og da Øjnene — som sagt — have saa særlig Betydning for disse Portrætter, er denne Teknik i det hele en nødvendig Betingelse for deres aandelige Karakter.

Fig. 132. Mandsportræt fra Faijum.

Det er dog ikke alt Oliemaleri, der har Lighed med Voxmaleriet: Sammenligningen holder nærmest Stik, hvor Talen er om den venetianske Malerkunst. Det var Venetianerne, som først opdrog Oliemaleriet til ret at gengive det menneskelige Legemes stoflige Liv, Kødets friske Blomstring; og det er aabenbart noget lignende, som Grækerne have havt for Øje med Voxet. Men Venetianerne havde desuden i Renæssancetiden udviklet en anden Teknik, som det ligger nær at mindes i Anledning af det antike Voxmaleri. De lavede ogsaa — ganske ligesom de græske Malere — Voxpaster, helt gennemfarvede med allehaande Farver; men de brugte dem da til Modellering, især af smaa Portræthoveder i Hautrelief: i de største Museer, især i Louvre, finder man smukke Prøver af den Slags Kunst. Man maa ikke bedømme deres Virkning efter den nu saa bekendte Kvindebuste fra Museet i Lille, som er modelleret af ufarvet Vox og derefter malet, hvilket har havt den slemme Følge, at Farven i Tidens Løb næsten helt er falden af. Uagtet de gamle Grækere benyttede det gennemfarvede Vox til Maling, altsaa til at give et illuderende Billede af Formen paa den jævne Flade, opnaaede de dog en Virkning, som kommer det plastiske Arbejde meget nær. Naar man i den

Graf'ske Samling ser f. Ex. det ypperlige Portræthoved Nr. 6 — det af alle Malerierne, som giver den tydeligste Forestilling om den tekniske Fremgangsmaade —, saa forbavses man over, hvor plastisk Hovedets Runding er gengivet: vort Øje vil næsten ikke tro, at det er en jævn Flade, det ser. Og den Maade, hvorpaa Voxfarven er paasat med Spatelen, minder i høj Grad om Arbejdet med en Pousserstok.

Ved Voxmaleriet træder i det hele Spatelen — som det saa hyppig ogsaa sker i den nyeste Malerkunst — i Stedet for Pensel. Romerne kaldte den cestrum. Den var savtakket i den ene Rand. Naar Maleren havde paasat Voxpasterne, der ved Tilsætning af Natron vare gjorte linde og myge, kunde han med Cestrets Tænder trække Farverne over i hverandre og derefter atter ælte dem sammen med dets afrundede Ende. Endelig kunde han yderligere sammensmelte Farvernes Overgange ved at føre en ophedet Metalgriffel hen over Voxets Overflade. Paa det ophedede og smeltede Vox kunde han ogsaa bruge Penslen. Det er Anvendelsen af Hede og Smeltning, som har givet denne maleriske Teknik Navnet Enkaustik (Indbrænding). Hvorledes de antike Malere forresten i det enkelte have benyttet den kolde og den smeltede Voxfarve, hvorledes de have brugt Cestrum, Brændgriffel og Pensel, lader sig naturligvis ikke opskrive systematisk, sort paa hvidt. En talentfuld og indøvet Kunstner kunde efter Øjeblikkets Krav bruge de Midler, han havde til Raadighed, paa tusind forskellige Maader for at opnaa den Virkning, han tilsigtede.

Fig. 133. Kvindeportræt fra Faijum.

Naar man nu til Dags taler om disse antike Malerier, stiller man dem hyppig sammen med de bedste Ting af moderne Kunstnere — idet man naturligvis ser bort fra, at der findes adskillige rent middelmaadige og slette Sager imellem dem, og kun tager Hensyn til de gode. En Oldtids Kunstkender derimod, der var fortrolig med Apelles's og Protogenes's Malerier, vilde formodentlig ikke gøre synderligt Væsen ud af disse Efterladenskaber fra en græsk-ægyptisk Provins. Alligevel have vi Ret i nu

til Dags at tilskrive disse Malerier stort Værd ikke alene fra et arkæologisk, men ogsaa fra et kunstnerisk Synspunkt. Nutidens mest ansete Kunstnere, Mænd som Meissonier, Puvis de Chavannes eller Franz Lenbach, have fattet en levende Interesse for dem og omtalt dem i høje Toner; i Nationalgalleriet i London, Verdens mest udsøgte Malerisamling, have nogle af de smukkeste Prøver af græsk-ægyptiske Malerier fundet en blivende Plads i Selskab med Portrætter af Tizian, Rafael, Velazquez, van Dyck. Det kommer af, at den antike Kunsts Niveau i det hele laa saa højt: endog Ting, som i Oldtiden selv næppe vilde have tiltrukket sig Opmærksomhed, komme til os oppe fra Højden. At Oldtidens Grækere fremfor alle andre Folk paa Jorden vare et Kunstens Folk, det vidste vi nok i Forvejen: her have vi nu Beviser derfor fra en ny Side. Ogsaa i den Kunst at male have de vel egentlig været bedre end de nyere: deres maleriske Stil i Foredraget har været fyldigere, og ingen har været deres Mester i at fæstne Apparitionen af et Hoved paa en storartet Maade paa Fladen. Det maa man erkende, selv om man ikke er blind for, at endog de bedste af disse Portrætmalerier kunde give Anledning til kritiske Bemærkninger i det enkelte og i det hele vise, at de ikke hidrøre fra noget Centralpunkt i den græske Kunsts Udvikling.

ATTISKE GRAVMÆLER (1896).

Ved Tiden omkring Aar 400 før Kristus ligger der et afgørende Grænseskel i den græske Billedkunsts Udvikling. Et af de vigtigste Træk i det Omslag, som foregik, bestod i, at Kunsten, der tidligere overvejende havde betragtet Mennesket fra et politisk Synspunkt og fremhævet de Egenskaber, som det større, borgerlige Samfund krævede af det enkelte Menneske — legemlig Dygtighed og Skønhed, kraftig Selvfølelse, modigt Sind — nu mere faar Øjet op for Familielivet, det intimere, varmere Følelsesliv, der hører hjemme mellem Mennesker, som staa hverandre særlig nær ifølge Blodets og den daglige Omgangs Baand. Dette viser sig paa mange Maader, men tydeligst i Udviklingen af de plastiske Fremstillinger paa Gravmælerne.

Paa Graven satte man, endnu fra langt ældre Tid, en Stenstøtte (stele), paa hvis forreste Flade der udarbejdedes en Relief-Figur af den afdøde: Manden fremstilles f. Ex. som Kriger eller Landmand, Ynglingen som Sportsmand (Athlet), Kvinden, som hun tænkes siddende i Husets Indre, gerne med sit lille Smykkeskrin (der vel i den ældre Tid kun har været ment som et Tegn paa hendes Velstand). Idet man lod sig nøje med en enkelt Figur — i alt Fald med et tilføjet Husdyr eller en Slave i mindre Maalestok —, bleve disse Gravfigurer ikke væsentlig forskellige fra andre Fremstillinger af Mennesket af den samtidige Kunst: allevegne, ogsaa hvor flere Figurer samledes til en større Komposition, var Hovedøjemedet dog det at fremvise hver enkelt Figur som Mønster og Ideal af et Menneske, saaledes paa Parthenons Cellefrise. At udtrykke et rent sjæleligt Forhold og Samkvem mellem Figurerne indbyrdes, det var noget, som man først ret kom ind paa henimod Aar 400. Og fra første Halvdel af det følgende Aarhundrede finde vi da i Athen en helt anden Slags Gravrelieffer: flere Figurer, der repræsentere den afdøde og hans nærmeste Familie, fremstilles paa et og samme Billede, saaledes at enhver af dem udtrykker et særligt aandeligt Forhold til noget, som foregaar imellem dem. Det er altsaa en Slags dramatiske Kompositioner — simplere eller rigere*.

* For Læsere, som ere fortrolige med græsk Kunst, maa jeg blot bemærke, at jeg ingenlunde deler den nu temmelig gængse Opfattelse af det saakaldte Leukothea-Relief i

Det er alene disse Familiescener, om hvilke jeg vil tillade mig et Par Ord.

Gravrelieffernes Arkæologi i Almindelighed vilde der her langt fra blive Plads til at gennemgaa; og det vilde for nordiske Læsere ogsaa være ganske overflødigt, efter at vor i andre Retninger navnkundige danske Filolog, Professor J. L. Heiberg for nylig — i den smukke Bog »Attiske Gravmæler« — har fremstillet dette Æmne i populær Form og dog paa Grundlag af omfattende og selvstændige Studier af Monumenterne og med varm Følelse for deres ejendommelige Skønhed. Men det er netop til Familierelieffer ne, at den særegne Interesse ved Gravmælerne knytter sig; og med Hensyn til dem turde vel en noget anden Opfattelse have Lov til at komme til Orde end den, der er gjort gældende i Heibergs Bog. Ikke alene fortjente deres store kultur- og kunsthistoriske Betydning som Vidnesbyrd om en ny Interesse for Familielivet maaske stærkere at fremhæves, end det der er sket; men Tydningen af dem, eller i alt Fald af en vigtig Række af dem, kunde vel ogsaa falde noget anderledes ud.

Det maa nu indrømmes, at Tydningen har sine særegne Vanskeligheder; den har ogsaa i længere Tid været et Stridsspørgsmaal indenfor Arkæologien. Det gaar jo med denne Videnskab ligesom med Kirken, der baade er ecclesia militans og ecclesia triumphans; og Arkæologien er endda en hel Del hyppigere militans end triumphans. I dette Tilfælde hænge Vanskelighederne ved Tydningen aabenbart sammen med det kunsthistoriske Udviklingstrin, paa hvilket hele Fænomenet hører hjemme. Man begyndte ved Aar 400 at fremstille nye Udtryk for Følelseslivet; men man stod endnu foreløbig paa Grundlaget af den ældre Kunst, en Kunst, som i psykologisk Henseende bestandig havde spillet paa en og samme Stræng og egentlig kun var indøvet i at udtrykke en enkelt rolig og højtidsfuld Stemning. Nu da det gjaldt om en nøjere Specialisering af Sindsbevægelsernes Udtryk, vovede man sig kun fremad med ganske smaa Skridt, saaledes at det for moderne Øjne dog tager sig altfor ensformigt ud. Først senere i Løbet af det 4. Aarhundrede udviklede Kunsten, især Malerkunsten (Aristides fra Theben), sig til det rigere varierede mimiske Udtryk, som tillader os med Lethed og Sikkerhed at aflæse en dramatisk Fremstilling. Resultaterne af denne Udvikling kende vi navnlig fra den bevarede antike Malerkunst; men Gravmælerne komme de endnu kun for en ringe Del til gode. Dog maa dette ikke opfattes blot som en Ufuldkommenhed: naar det ældre Grækenland var saa til-

Villa Albani — hvis Stil tyder paa Tiden omkring Aar 500 f. Kr. —, efter hvilken det skulde være et Gravmæle over en (menneskelig) Moder, eller over en menneskelig Moders Barn. Jeg tvivler ikke om, at det er et Gravmæle, men jeg tror ikke, at det er en Familiescene. Den tronende Kvinde er en Gudinde: det, man har tydet som en Arbejdskurv, er tydeligt nok en monumental Støtte under Tronen. Gudinden modtager en afdøds Sjæl, fremstillet som en diminutiv Skikkelse, paa lignende Maade som paa det saakaldte Harpyie-Monument fra Lykien, der i Stilen ligner Relieffet i Villa Albani.

bageholdent med Hensyn til det mimiske Udtryk, saa beroede det paa, at det af Overbevisning foretrak Sjælens fornuftige og rolige Sindsstemning, der altid er sig selv lig, for dens lidenskabelige og afvexlende Del (Ord af Platon: »Staten« X). Det er især Aasynets Mine, som forekommer os ensformig i Sammenligning med den moderne Kunsts spidse og mangfoldige Mimik. Ansigtets Flade fremtræder endnu glat, uden Lidenskabens Folder og skarpe Skygger: man iagttager for det meste kun en let Afvexling mellem det livfuldere tindrende Blik og den mere vemodig tilslørede Mine. Forøvrigt er Sjælsbevægelsen paa antik og sydlandsk Vis langt mere udtrykt i Holdningen og Bevægelsen af Legemet som Helhed og i Lemmernes Gestus end i Minen.

Det er en overvejende idealistisk Kunst, vi her møde: den afdøde og hans Slægt portrætteres ikke som virkelige Individer, men gengives i den Skikkelse, hvori man tænkte sig det fuldkomne Samfundsideal. Ifølge de idealistiske Traditioner lader man Figurer, der repræsentere alskens jævnt Godtfolk fra Athen — »Per og Povl«, som man siger — og hvis borgerlige Egennavne ere indhuggede paa Relieffets Ramme, fremtræde under ganske ligesaa ideale Former og Typer som Olympens Guder, der jo ogsaa gengives i Skikkelse af det græske Samfundsideal. Ogsaa heraf følger Ensformighed — og dermed Utydelighed. Navnlig har man her som allevegne, hvor den idealistiske Opfattelse er fremherskende, en afgjort Forkærlighed for ungdommelige Former og Skikkelser. Heraf ny Utydelighed, især med Hensyn til det kvindelige Køn: Beskueren har ondt ved at skelne mellem Kvinder af forskellige Alderstrin, f. Ex. mellem Moder og Datter, i alt Fald efter Figurernes legemlige Karakteristik. Mellem Mændene betegner Skægget tydeligere Aldersforskellen; dog indlader Kunsten sig kun sjældnere paa at skildre den egentlige Oldingealder.

Men alle disse Egenskaber, som gøre Gravreliefferne mindre tydelige, ere netop de samme, hvorpaa deres ejendommelige Skønhed beror. Hvilken Stolthed i denne idealistiske Tænkemaade, dette stærke Krav til hver enkelt om aldrig at give fortabt, aldrig at glemme den ethiske og selvbevidste Holdning, der sømmer sig for den frie Hellener! Disse Relieffkompositioner handle vel paa en Maade om Døden, som det jo ogsaa er at vente paa et Gravmæle; men den eneste Side af Dødens Væsen, der her gøres gældende, er dens Magt til at vække og forstærke Kærligheden fra de efterlevendes Side. Deraf kommer, at Gravreliefferne frembyde Træk af en Inderlighed i Følelsen, et »Gemyt«, som ellers just ikke anses for et Særkende for den antike Kunst. Dødens Bitterhed derimod, dens Lidelse, Uhygge, Rædsel medtages aldeles ikke i Skildringen, eller i alt Fald først hist og her i de allerseneste Kunstværker af den hele Række (henimod Aar 300 f. Kr.). Ellers ingen Spor af Sygdom, ingen Liglugt. Og i Sindsbevægelsen ingen Skrig eller Larm, ingen stærke, excentriske Fagter: Udtryksmaaden er dæmpet og stille, ja saa stille, at det kan

være vanskeligt at høre den grant. De stærkeste Udtryk af Sorg forekomme netop ikke blandt de frie Hellener, Familiens egne Medlemmer, men blandt de stakkels smaa Slaver, der sørge over deres ædle Herrer. Saaledes gør det hele Indtryk af en dulmende og svalende Formaningstale i Lighed med den gamle kristelige Gravhymne: Nunc moesta quiesce querela. Jammer og Lidelse skulde holde sig indenfor Privathusets fire Vægge: Kunsten handler her vel om Privatlivet; men den taler til Offentligheden, idet Gravmælet har sin Plads ved Alfarvej.

Der er maaske dem, som alligevel ikke ret ville indrømme, at der er Alvor i dette. Ja unægtelig: her er ikke den Slags barske Alvor, som ikke taaler Slør, Maske, Illusion — ikke den Alvor, som vi Nordboer kunne være fristede til at benævne den norske — jeg sigter til den Tilbøjelighed, der kan skønnes i den nyere norske Poesi og Kunst, til at rive op i Sorgen og ikke skaane os for noget af dens Grumhed. Alvoren her er den græske, den eufemistiske, som vel skal vogte sig for at vække det vilde Dyr Sorgen, naar den engang er dysset ind, og som gaar paa Tæerne udenom den — netop derved vise Grækerne, at de vide, hvor farlig en Magt den er. Og med den Grækerne indgroede Tilbøjelighed til Eufemisme maa vi overhovedet regne, hvis vi ikke ville udsætte os for at drage ganske falske Slutninger af disse Kunstværker. Efter Gravmælernes Vidnesbyrd maatte man jo tro, at Kvindens Betydning i Familien, navnlig som Husmoder, havde været ganske uforlignelig i det 4. Aarhundredes Grækenland. Hvilken Værdighed og Fornemhed i hendes Skikkelse — det ser jo ud som Penelope og Alkestis allevegne! Og hvilken Kærlighed og Ærbødighed vises der hende ikke fra Mands og Børns Side! Her er mindst Ligestilling mellem Kønnene i Ægteskabet, eller vel endog et Fortrin paa Hustruens Side. Men jeg tilstaar, at det forekommer mig altfor fuldkomment i denne Henseende, til at man kan lægge Vægt derpaa som Vidnesbyrd om de virkelige Tilstande — hvilket dog fremragende Forskere som A. Michaelis og Heiberg have gjort. Jeg tør i denne Fremstilling af Ægteskabet og Familielivet ikke se mere end noget rent æsthetisk, en Genklang fra det heroiske Grækenland, som man kendte gennem Homer og Tragikerne. Gravmælerne hørte aabenbart ligesom den heroiske og tragiske Digtning til den af Aristoteles omtalte Art af Kunstværker, hvis Særkende var, at den fremstillede Menneskene bedre, end de ere. Og har dette forresten ikke gældt til enhver Tid om Gravmæler — ligesom om Ligprækener?

* * *

Yderligere Vanskeligheder for Fortolkningen hidrøre derfra, at Materialet ikke fra først af har været til Stede paa en Gang, men er fundet lidt efter lidt i Løbet af en lang Tid. Dette gælder jo forøvrigt ikke alene om Gravmælerne, men om det arkæologiske Materiale paa næsten

alle Omraader; og det medfører, at Videnskaben kommer til at slæbe paa en Hale af forældede Theorier. Man begynder med at tage et Overblik over de Monumenter af en og samme Art, som allerede ere til Stede — man kan jo ikke forud vide, om der vil følge mere af samme Slags efter, og derfor danner man sig strax en Theori om det, som foreløbig er fundet. Imidlertid har man Held med sig en anden Gang og finder mere; og det nyfundne synes at vise, at man dog maa forskyde eller ændre den forrige Theori noget for at bringe den i Overensstemmelse med Kendsgerningerne. Og saaledes bliver det ved: nye Fund og nye Forskydninger. Der kommer et Punkt, da man kan føle en stærk Trang til at slaa en Streg over alle tidligere Fortolkninger og begynde forfra; men det er ikke saa let, som man maaske tror: Erfaring viser, at Theorier kunne høre til de mest sejlivede Væsener, som findes in rerum natura. Enhver Forsker begynder med at være Discipel og med at inddrikke sine Forgængeres Meninger; han kan senere selv komme til anden Erkendelse; men vil han hævde sin Plads i Videnskabens gode sluttede Selskab — og er han ikke indskrevet i det, kan han lige saa gerne tie helt stille —, saa maa han finde sig i at gaa ind paa mangehaande Kompromiser. Denne Udvikling af den lærde Selskabeligheds Dyder er maaske et Kendetegn paa Civilisationens Fremskridt, men fører ikke altid den lige Vej til Sandheds Erkendelse.

Hvad Gravmælerne angaar, er det Tidspunkt dog ikke fjernt, da hele det hidtil forefundne Materiale (der alene fra Attika naar op til omtrent 2000 Stykker, spredte omkring i alle Europas Samlinger) vil kunne overskues samlet i fortrinlige Afbildninger, og da Videnskaben saaledes kan — begynde forfra, men med Haab om sikre Resultater. Fra 1890 at regne udkommer nemlig det store Folio-Værk Die attischen Grabreliefs under Ledelse af den lærde og strængt methodiske Arkæolog Alexander Conze, Generalsekretær for det kejserl. tyske arkæologiske Institut, og under Medvirkning af andre højt fortjente Arkæologer, navnlig Professor Ad. Michaelis i Strassburg. Det er oprindelig Videnskabernes Akademi i Wien, senere det tyske Rigsinstitut, som har givet Midler til dette store og kostbare Foretagende (slgn. Michaelis's Meddelelse i Zeitschrift für bildende Kunst 1893). Hovedsagen ved denne store Udgave er Afbildningerne, der aldeles staa paa Højde med vor Tids Fordringer; Texten gaar kun ud paa at lægge Materialet til Rette saa fuldstændig og nøjagtig som muligt, men afholder sig strængt fra at tage Parti mellem de forskellige Theorier og Opfattelser.

Naar nu vi andre paa dette Stade af Forskningens Udvikling tillade os at fremsætte Meninger om den rette Opfattelse af Helheden eller større Partier af Materialet, saa maa vi vide, at det kun kan blive foreløbige Henstillinger, der, hvis de ikke allerede forinden ere gaaede alt Kødets Gang, først kunne stedes til Doms efter Fuldendelsen af den Conze'ske Udgave.

Paa Gravmælernes Familiebilleder forekommer meget hyppig et Træk, som aabenbart er af største Vigtighed for den rette Tydning, men som i Tidens Løb er blevet tolket ganske forskellig. Det er Haandtrykket. Mand og Hustru give hinanden Haanden, ligeledes gamle Venner eller Forældre og voxne Børn — thi Haandtrykket synes i antik Kunst alene at høre hjemme blandt voxne. Antiken fremstiller ikke Børn, som kunstig ere dresserede til at eftergøre de voxnes Manerer, hvilket jo nuomstunder regnes for Velopdragenhed for et Barn. Der er ved Haandtrykket noget bevidst, som alene passer for Personer, der kunne indestaa for sig selv, ikke for Børn.

I tidligere Tider var det ganske almindeligt at opfatte Haandtrykket, hvor det forekommer paa græske Gravrelieffer, som Tegn paa, at de to Personer, der trykkede hinandens Hænder, tog Afsked med hinanden — for dette Liv, idet altsaa den ene af dem (den, for hvem Gravmælet var sat) forlod det. Efter denne Opfattelse vilde Relieffet være at forstaa som et metaforisk Billede af den begravedes Død, idet en frivillig Bortgang, en spontan Handling af et sundt og stærkt Menneske her blev sat i Stedet for det, som Døden i Virkeligheden er: det alleryderste Maal af Lidelse og Afmagt. Denne Tydning har havt Indflydelse baade paa Videnskaben og paa Kunsten i det sidst forløbne Hundredaar. Den ligger til Grund f. Ex. for enkelte Værker af Thorvaldsen: ikke alene har han i et Gravrelief fremstillet Haandtrykket som en Afsked — dog med et tydeligere, mere understreget Udtryk af Sorg hos de to afskedtagende, end man finder det i græske Relieffer —; men han har ogsaa i sit store Gravmonument over Hertug Eugen af Leuchtenberg (i Michaelskirken i München) fremstillet Døden aldeles som en frivillig Bortgang fra Livet: Hertugen, i Skikkelse af en antik Helt, rækker sin Laurbærkrans til Klio, før han vender sig om og begiver sig ind ad Gravens aabne Dør.

At et Menneske kunde gaa frivillig i Døden, ofrende sit Liv for et andet Menneske, derpaa havde Grækernes Sagnhistorie et lysende Exempel i Alkestis, der hengav Livet for sin Husbond Admetos. Men dette var jo og blev betragtet som en heroisk Undtagelse. At Grækerne forresten — saa store Idealister og Eufemister de end vare — skulde have set Døden i Almindelighed i Lyset af en spontan Handling af et Menneske, der ikke fejlede nogen Verdens Ting, vilde dog for en nøjere Overvejelse være saa forbavsende, at det for at antages nok kunde trænge til en Smule Bevis. Naar Fantasien befinder sig foran et terra incognita, som f. Ex. Tilstanden efter Døden, saa har den frit Spil, saa meget som den behager; men Døden selv har jo et virkeligt Fysiognomi, der kendes fra Erfaringen — kan det skydes til Side og erstattes med et rent modsat? Jeg tør vel ikke rent benægte Muligheden deraf, fordi jeg har et stærkt Indtryk af Grækernes idealistiske Tænkemaade; men her vilde denne gaa saa vidt, at man dog maa have Lov til at føle sig noget usikker og maa protestere imod, at et saadant quiproquo tages som noget ganske

simpelt og selvfølgeligt. Grækerne anerkendte dog ellers det naturlige i, at Mennesket nødig vilde dø: endog de berømte Heltes bortflygtende Sjæle jamre over »at skilles fra Ungdom og Kækhed«. Men paa Gravreliefferne viser netop den Figur, der fremstiller den døde, og som altsaa skulde være fremstillet i sin Bortgang til Dødsriget, intet Tegn til Sorg (hvilket Heiberg ogsaa anerkender).

Fra anden Side har man gjort gældende, at Haandtrykket hos Grækerne overhovedet ikke skulde have været noget Afskedstegn, men kun et Tegn paa Velkomst eller i større Almindelighed et Udtryk for indbyrdes Kærlighed og Fortrolighed. At Haandtrykket dog virkelig ogsaa kan betyde Afsked, er i den nyeste Tid paavist efter litterære Vidnesbyrd dels af Carl Sittl (Die Gebärden der Griechen und Römer 1890, S. 26), dels — eftertrykkeligere og mere overbevisende — af Heiberg. Den danske Forfatter gaar overhovedet ud paa helt at genoplive og forsvare den gamle Afskedstheori. Han paastaar endog, at naar det paa den Tid, da disse Gravmæler udførtes, var Sædvane, at de nærmeste rakte hinanden Haanden til Farvel, »kunde ingen Athenienser forstaa en saadan Scene paa en Grav anderledes end som den sidste Afsked«. Men denne Paastand er aabenbart mere despotisk end logisk. Thi naar det er en given Ting, at Haandtrykket i det virkelige Liv ogsaa betød Velkommen og overhovedet havde en mere omfattende Betydning (omtrent svarende til Imperativen »Chaire«, der lige meget betyder Goddag og Farvel, og som ogsaa undertiden findes indskrevet paa Gravmæler), saa komme vi ad denne Vej ikke længer end til en Mulighed for, at Meningen her er et Farvel.

En Gestus som Haandtrykket nærmer sig vel til at være noget lignende som et Ord i Sproget, en Glose, og man forstaar let, at Filologer ere lidt tilbøjelige til at behandle den, som om den var det. Men der er og bliver dog altid en væsentlig Forskel mellem Billedkunstens og Sprogets Udtryksmidler: Kunstens Udtryk kunne ikke defineres saa skarpt som Sprogets. Det vil ikke være rigtigt at forudsætte, at en og samme Mening altid ligger til Grund for Fremstillingen: der er jo intet i Vejen for at tænke sig, at Haandtrykket paa ét Relief har en noget anden Betydning end paa et andet. Heller ikke er der Grund til at drage en skarp Grænse mellem de Relieffer, paa hvilke Haandtrykket forekommer, og de øvrige. Kunst maa forstaas som Kunst og henvender sig allevegne mere til Følelsen end til Tanken. Det gælder om uhildet af alle forudfattede Meninger at forstaa Kunstens ejendommelige Sprog for ret at kunne aflæse den Mening, som de gamle Kunstnere i hvert enkelt Tilfælde have villet udtrykke.

* * *

For at faa fast Bund under Fødderne vil jeg først fremdrage et Exempel, hvis Tydning ikke i det væsentlige turde være Tvivl underkastet.

det saakaldte Gravmæle fra Ilissos (Fig. 134). Tydeligheden staar her i Forhindelse med, at det kunstneriske Arbejde paa Relieffet er fortrinligt. Jeg mener vel ikke med Heiberg, at det er en Gentagelse af et

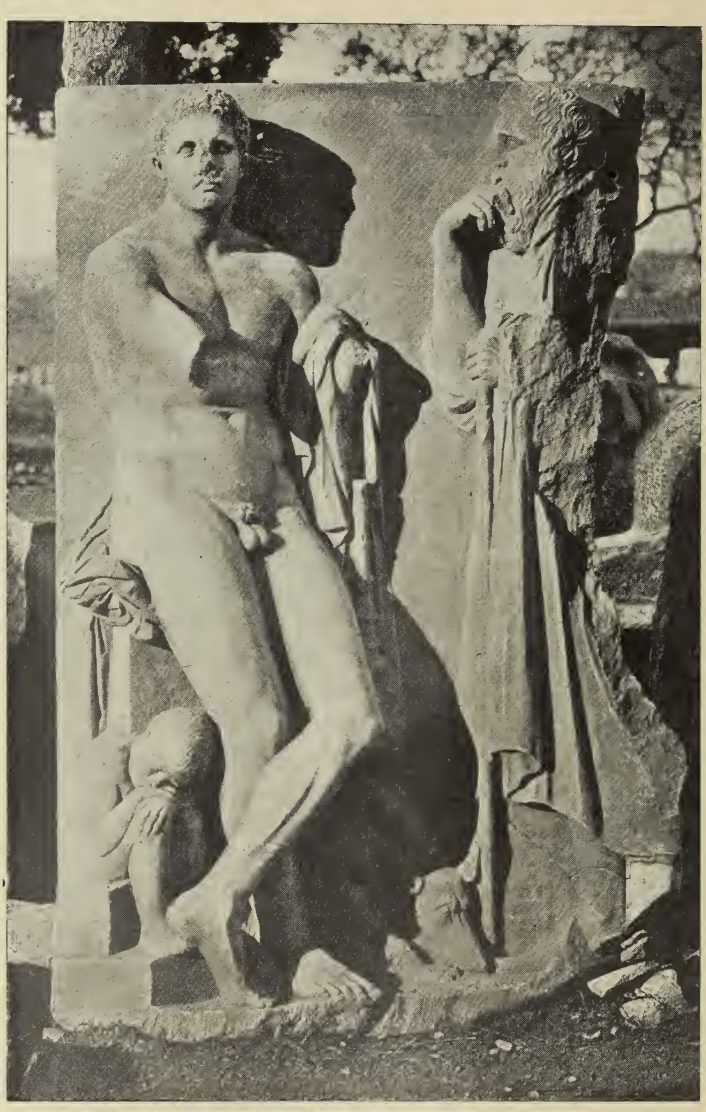

Fig. 134. Gravmæle fra Ilissos.

berømt Kunstværk: jeg ser ingen Grund til overhovedet at anse det for en Gentagelse: det er snarere, hvad man kalder et »Atelier-Arbejde« paa første Haand fra en udmærket Kunstners Værksted; Mesteren for dette Værksted kan vel med nogen Rimelighed antages at have været Skopas. Fremdeles beror Tydeligheden paa, at Relieffet hører til de senere frem-

ragende Arbejder af den hele Monumentklasse; det hidrører fra en Tid, da man allerede havde opnaaet fuldt Herredømme over Gengivelsen af det mimiske Udtryk: hvor veltalende er ikke Faderens Udtryk for Sorg! Relieffet hører ogsaa til de største: Figurernes Maalestok nærmer sig den naturlige.

Hovedpersonerne ere en Fader og hans Søn; og dertil kommer som Tilbehør til Sønnen hans lille Slave og hans Jagthund.

Det er naturligvis Sønnen, der her er den afdøde. Han er fremstillet, som Heiberg udtrykker det, »paa Øvelsespladsen eller hvilende ud efter Legemsøvelser«. Ligeoverfor ham ses den gamle Fader, som stirrer ufravendt paa ham. Der er mellem de to Skikkelser omtrent kun en Alens Afstand; men paa Faderens Blik og Udtryk føler man, at der alligevel er en Verdens Afstand: der ligger imellem dem en for det ydre Øje usynlig, men for den, som forstaar Meningen, meget væsentlig og afgørende Grænse, nemlig den, der skiller mellem det virkelige Liv, hvori den gamle er bleven tilbage, og Erindringens Verden, som den unge nu tilhører. Vi betragte Sønnen kun gennem Faderens Øjne, disse gamle, sorgfulde, forgrædte Øjne, der ikke kunne lade være med at se og se, og atter ligesom med umættelig Erindringstrang at se tilbage mod, hvad han har tabt; og med Faderen se vi Sønnen i næsten heroiseret Skikkelse som en ung Herakles eller Meleagros i Kraft og Skønhed. Heiberg siger træffende: »det er ikke muligt at angive nogen virkelig Situation, hvori de to have staaet saaledes til hinanden. Det er som en Afglans af Faderens Stemning, naar han nu tænker tilbage paa den sidste Gang, han saa Sønnen i hans Ungdomskraft — — ja, saa skøn og saa kraftig var han, og ham skal jeg aldrig se mere!«

Altsaa et Erindringsbillede, der fremstiller sig for Fantasien ligesaa livagtigt som en Virkelighed, i hvis Skue den efterlevende staar fortabt.

Nu vel, hvad var Figurerne paa Gravmælerne lige fra ældre Dage — hine bekendte Figurer af Aristion, Lyseas, Philis o. s. v. — andet end Erindringsbilleder af den afdøde? Et Menneske dør, de efterlevende sætte ud af deres Erindring og til varig Erindring om ham et Billede af ham paa hans Grav. Forskellen mellem den tidligere og den senere Skik bestaar paa dette Punkt kun deri, at de, som sætte Gravmælet, i gamle Dage lod sig nøje med Objektet for deres Erindring, det vil sige: den enkelte Figur af den afdøde, hvorimod man senere, i det 4. Aarhundrede, tog sig selv — Subjektet, den erindrende, — med. Det er en Ytring af den mere vakte Selvbevidsthed, og det tjener tillige til at aflægge et Vidnesbyrd om, hvor højt den hedenfarne var elsket, og hvor dybt han var savnet. Man vilde have Billedet med af den subjektive Stemning af kærlig Sorg, der omgav Skikkelsen af den afdøde. I det Tilfælde, vi her tale om, kunde man dele Gravrelieffet ved en lodret Linie mellem Sønnens og Faderens Figur: man kunde tænke sig Faderens helt borte, og man vilde kun have Sønnens tilbage som en Gravmælefigur efter den

ældre Tids Skik — om end naturligvis med Præg af den senere Tids Stil og Kunst.

Det er saa karakteristisk for dette Motiv, at den afdødes Skikkelse er fremstillet blot som Genstand for Betragtningen — selv ser den ud i Luften og skal ikke vide noget om, at den bliver set —, hvorimod den efterlevende er fuldt optaget af Betragtning. Og ikke alene i dette Motiv (der i andre Gravmæler findes varieret), men ogsaa i Almindelighed i Familiescenerne er det den afdødes Skikkelse, som mest er Genstand for Betragtning. Undertiden ser den ogsaa paa en af de andre; og hvor der kun er to Figurer, kan deraf komme Utydelighed. Men hvor der er flere, er det den afdøde, som drager de flestes Blikke til sig, og deri har man et temmeligt sikkert Fingerpeg i Retning af den rigtige Forstaaelse. Dette har ogsaa Heiberg med Rette fremhævet.

Som Modstykke til det ovennævnte Exempel, hvor det er en ung Søn, der er død, fremdrager jeg et andet, hvor det er en Datter, en halvvoxen Pige (Fig. 135). Relieffet er overordentlig livfuldt og elskværdig komponeret, men langtfra saa godt udført som det først omtalte.

Pigebarnet staar midt imellem sine voxne Frænder; hun holder i Haanden den levende Fugl, det sædvanlige Legetøj, der her er medtaget som et Tegn paa, at hun endnu ikke har traadt sine Børnesko, som man siger. Hun ser op imod sin Moder, der staar ligeoverfor hende og kærlig og bevæget betragter hende, idet hun med den ene Haand berører hendes Hage, med den anden tager om hendes Arm. Bagved staar en anden voxen kvindelig Slægtning, som med et Blik, der tindrer af Kærlighed, ser ned paa Pigen, og en Mand, formodentlig Faderen, der paa Grund af den sammentrængte Komposition er kommet til at staa saaledes for Pigen, at han ikke kan se hendes Ansigt. Men endnu er der en Figur paa Billedet, som maaske fremfor nogen af de andre aflægger et tydeligt Vidnesbyrd om, hvorledes det hele skal forstaas, nemlig Hunden, som glad og ivrig springer op ad den lille Pige til Velkomst — —.

Ja til Velkomst, siger jeg, og ikke til Afsked. Dette er soleklart; og Heiberg er virkelig hildet altfor meget i sin Afskedsdoktrin, naar han siger, at »Hunden springer op ad hende for at tage Afsked«. Det gør en Hund vel overhovedet ikke; denne gør det da i hvert Fald ikke. Men dermed stemmer jo ogsaa de menneskelige Figurers Udtryk: de modtage et Besøg af den kære afdøde. Deraf kommer Vemod; thi de ved jo, at hun tilhører en anden Verden og snart maa vende tilbage til den; men deraf kommer ogsaa en forhøjet Glæde, en inderlig Nydelse ved Gensynet, som er saa smukt udtrykt i den bagved staaende unge Kvinde.

Motivets Udgangspunkt er atter her — ligesom i Gravmælet fra Ilissos — Erindringsbilledet. Tanken er blot gaaet et lille Skridt videre end hist: den fastholder ikke længer Grænsen, Afstanden mellem den døde, som erindres, og de efterlevende. Afstanden svinder bort i Kraft

af det saa naturlige, saa brændende Ønske ikke alene om Gensyn, men om kærligt Samvær, om ogsaa kun for et Øjeblik. Vilde man oversætte Tanken i et modernt og populært Sprog, saa kunde den omtrent

Fig. 135. Attisk Gravrelief.

udtrykkes saaledes: »Tænk, om vor lille Eukoline atter stod midt iblandt os!« Og naar saa Blikket faldt paa den trofaste Husfælle, Hunden, det afdøde Barns gode Legekammerat, saa har man føjet

til: »Ja, og tænk, hvilken Støj af Henrykkelse Vaps (eller Snap, eller hvad en saadan lille Hund nu hedder) vilde gøre, hvis det skete!« Men jeg maa bestemt protestere imod, at man anvender Ordet »Spøgeri« om

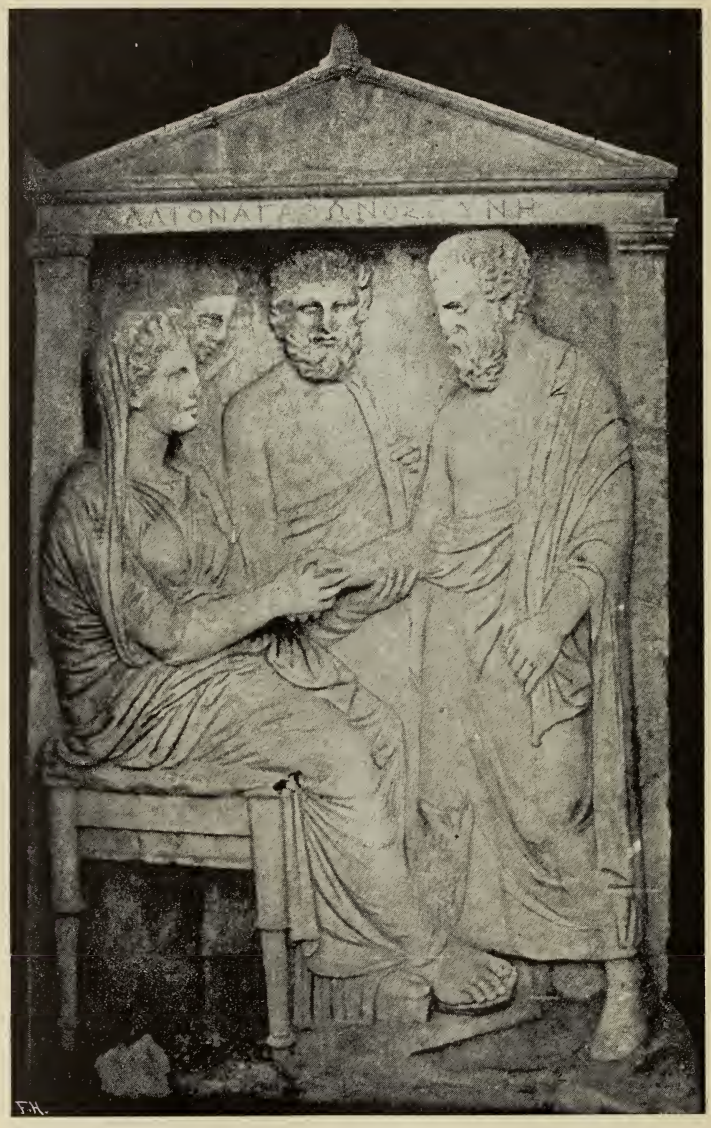

Fig. 136. Attisk Gravrelief.

saadanne uskyldige og for en sørgende Fantasi ganske naturlige Forestillinger; ikke engang Ordet »Visioner« træffer Sagen rigtig*. At Græ-

* Jeg sigter til Heibergs Bog S. 52, der, som jeg formoder, atter sigter til den Opfattelse, jeg her udvikler, og som jeg meddelte min ærede Ven Forfatteren, medens han

kerne forresten vare ganske fortrolige med Tanken om Gengangere, kan jo ses af betydningsfulde og almen bekendte Steder hos deres største Forfattere; men paa Gravreliefferne har det sikkert ikke været Meningen at udtrykke en Forestilling om noget overnaturligt — hvilket jo altid medfører en Stemning af Uhygge eller Rædsel — eller at skildre sygelige, subjektive Hallucinationer hos de efterlevende. Det hele er kun en vemodig Fantasi, en digterisk Drøm, hvortil den afdødes nærmeste hengive sig til Lindring i deres Sorg — maa det ikke være tilladt?

Jeg, som skriver dette, har ikke fjerneste Tilbøjelighed til at tro paa Spøgeri og lider ikke af Hallucinationer; men i Sorgens og Savnets Øjeblik kunde jeg dog maaske gribe mig i at ønske og at sige: om han eller hun stod for mig igen, som da de levede!

Et nyt Exempel, et Exempel paa de hyppige Fremstillinger af Ægtefolk og tillige paa Haandtrykket (Fig. 136). At det er den siddende Kvindeskikkelse, som her repræsenterer den afdøde, kunde ikke være tvivlsomt for nogen, som er fortrolig med denne Klasse af Monumenter, selv om det ikke var ligefrem dokumenteret ved Gravindskriften foroven, som alene lyder paa Kvindenavnet Korallion, Agathons Hustru. Manden staar foran hende og rækker hende Haanden, som hun griber, og tillige tager hun venlig med den anden Haand under hans Arm. Bagved en ældre Mand af Familien og en Slavinde(?). Heiberg opfatter Billedet væsentlig som jeg; kun lader han det ikke være nogen Undtagelse fra Afskedstheorien. Men hvis Haandtrykket her skulde været tænkt som et Farvel, saa maatte enhver faa det Indtryk, at det var Manden, som var den bortgaaende; thi da den staaende Stilling kan gaa umiddelbart over i Gang, hvorimod den siddende kræver et Mellemled, nemlig at Personen rejser sig — hvoraf her ikke er mindste Antydning —, maa Beskueren snarere opfatte den staaende som den, der vil gaa sin Vej, og den siddende som den, der vil blive*. Men naar det ingen Afsked er, hvad er det da? Uden Tvivl atter et Erindringsbillede, en Drøm om et Øjebliks Gensyn: »tænk, om Moder igen sad i sit Sofahjørne — hvor kærlig vilde vi ikke genhilse hinanden!« Idet Tanken her altsaa gaar ud paa, at Døden et Øjeblik har givet sit Bytte igen, og at man atter er sammen som i gamle Dage, kommer Forestillingen til at ligge ganske nær ved det simple Livsbillede fra Familiehjemmet, uden nogen Hentyd-

udarbejdede sin Bog — dog unægtelig i en saa skizzeret og ufuldkommen Form, at jeg ingen Bebrejdelser kan gøre ham, om han noget har misforstaaet den.

* Der gives et Gravrelief, som fremstiller en Mand og en Kvinde, begge siddende, men rækkende hinanden Haanden. Dette er — ikke med Urette, som det forekommer mig — benyttet som Argument imod Afskedstheorien. Heiberg svarer dertil, at »det jo da endelig er muligt, at den ene kan rejse sig og gaa.« Ganske vist er dette muligt; der er overhovedet en Uendelighed af Muligheder. Men vi tale her ikke om det virkelige Liv, men om Kunst; og hvad der i et Kunstværk ikke kan ses, ikke engang som en Antydning, maa afvises som noget, der ligger helt udenfor, hvad Fremstilleren har villet udtrykke.

ning til Døden. Og saaledes antager jeg ogsaa, at det har været for Grækerne. Naar man siger, at Haandtrykket paa Gravreliefferne kun er et Udtryk for Livets kærlige og fortrolige Forhold, saa kan man i flere Tilfælde have Ret: navnlig have de ringere Kunsthaandværkere, der have udført de ringere og triviellere Gravrelieffer, vel næppe ladet deres Tanke

Fig. 137. Attisk Gravrelief.

sveæve videre end til det jævne, vel kendte, huslige Liv. Men i de originalere og genialere Exemplarer viser det sig klart, at disse Kunstværker dog egentlig bæres af Tanken om et venligt, men flygtigt Gensyn efter Døden, og af den forstærkede Følelse, den poetiske Sammensmeltning af Vemod og Glæde, som følger en saadan Tanke. En eller anden genial Kunstner maa have begyndt, hans Idé er hurtig faldet i god Jord og er bleven meget populær, og saa er den varieret paa mange Maader.

Den bekendte og skønne, i flere antike Exemplarer (Neapel, Rom, Paris) bevarede Reliefkomposition af Orfeus, Eurydike og Hermes anses nu i Almindelighed (ogsaa af Heiberg) for at være et Gravrelief, og vistnok med Rette. Det ejendommelige for den i Henseende til Følelsen er netop en inderlig Blanding af Gensynets Glæde og Afskedens Vemod: Orfeus drager efter den lange Adskillelse Sløret bort fra Eurydikes Aasyn; de elskende dvæle et Øjeblik i gensidig Beskuelse — men da skulle de atter strax forlade hinanden. Jeg genfinder noget af den samme Stemning i flere af de skønneste Familiescener paa de attiske Gravmæler. Her sés f. Ex. (Afbildning hos Heiberg S. 68) en ung Datter staaende foran sine Forældre og rækkende Haanden til den siddende Moder. Dennes Udtryk er overvejende Glæde, Nydelse ved Gensynet; i Faderen, der staar fjernere, kommer Vemoden mere frem: han sænker Hovedet og griber tankefuld med Haanden om Skægget. Mere dramatisk bevæget er Kompositionen i et andet stort Relief, som Heiberg med Rette fremhæver som det skønneste og ejendommeligste af alle bevarede Gravmæler (Fig. 137). Moderen, der sidder i sin Fruerstue, bliver saa grebet af at se den, som hendes Tanker og hendes Længsel uafladelig have kredset om, hendes dyrebare hedengangne Datter, staa foran sig i et kærligt Besøg fra Graven, at hun bøjer sig pludselig og stærkt frem og udstrækker Armene ligesom for at holde hende fast. Hun har græmmet sig og længtes meget, denne Moder; men nu er der for et Øjeblik et Lys af inderlig Tilfredsstillelse over hende ved Gensynet. Men Datteren tør jo ikke blive: hun tager med den ene Haand kærlig under Moderens Arm og nærmer den andens Fingre til hendes Hage: hun maa bort; men Moder maa ikke sørge saa tungt derover — der er ikke saa slemt, som man tror, der, hvor hun kommer fra og atter skal hen. Der er i denne Trøst et Udtryk af sikker Bevidsthed, som tyder paa, at hun ikke gaar bort til det ukendte, men til et Sted, hun allerede har set. Bag Moderens Stol ses den lille Terne, netop med det Udtryk, hvormed man kan tænke sig, at en ung Pige vilde betragte en kær og venlig Aabenbaring*. — Sig saa ikke, at Grækerne manglede Hjerte!

Lad det være nok med, hvad her er sagt! Jeg har allerede forud indrømmet, at jeg paa ingen Maade tror, at én og samme Synsmaade gælder allevegne: der er Gravrelieffer, som sikkert falde udenfor den Betragtning, jeg her har fremsat. At drage dennes rette Grænse, dertil er

* I Opfattelsen af dette aandfulde Kunstværk er jeg i væsentlige Ting enig med Heiberg, ogsaa deri, at Michaelis er kommet mærkelig skævt og uheldig ind paa Sagen. At Heiberg betragter den siddende Kvinde som en Søster, jeg som en Moder, har mindre at sige, ingen af Delene kan bevises. Vigtigere er det, at han ifølge sin hele stramt gennemførte Betragtningsmaade opfatter Scenen som Dødens Afsked. Ja vel er det en Afsked, men først og fremmest et Gensyn — hvorledes kan man miskende det? (Min Opfattelse af dette Relief har jeg allerede for flere Aar siden fremsat paa Forelæsninger, saa vel i København som i Kristiania 1891.)

Tiden endnu ikke kommen: Conze's store Udgave maatte først foreligge afsluttet. Jeg har blot villet paapege og nøjere oplyse en Tanke, som efter min Mening utvivlsomt ligger til Grund for mange af Gravreliefferne. At min Opfattelse fjerner sig lidt fra de almindelig betraadte Tankegange paa dette Omraade, véd jeg nok; og jeg glemmer ikke, at det er saare vanskeligt at faa andre med sig paa mindre betraadte Veje. Men saa vidt jeg har bemærket, har man dog ikke fundet hel Tilfredsstillelse ved nogen af de tidligere fremsatte Theorier: de ere for lange paa den ene Led og for korte paa den anden og ville ikke rigtig passe. Og tillige maa jeg fremhæve, at min Tanke ikke er ganske ny, i alt Fald ikke, forsaavidt den gaar ud paa at se Gensyn i disse Relieffer. Felix Ravaisson (Gazette archéologique 1875) saa det samme: »Haandtrykket og de øvrige Gestus vise Personernes Glæde ved Gensynet«; kun gjorde Ravaisson den Fejl at henlægge det fremstillede Gensyn til Elysium, hvad der medfører allehaande Umuligheder for Fortolkningen, hvorfor hans Theori heller ikke er trængt igennem. Forøvrigt vil jeg til Forsvar for min Opfattelse ikke beraabe mig paa ham eller nogen anden Arkæolog; jeg er ikke kommet til den ved at krydse mig frem mellem tidligere fremsatte Meninger, men alene ved Studiet af Kunstværkerne selv.

CASALI-SARKOFAGEN (1884).

Da Thorvaldsens Museum fremstod paa dansk Grund, foreløbig som noget ensomt og enestaaende, kunde ingen vide, hvilke Frugter det vilde bære for vor Nation. Det har nu i Virkeligheden bevist sin Livskraft paa mange Maader og tilsidst ogsaa, efter en Menneskealders Forløb, ved at yngle. Vi tage næppe fejl, naar vi tilskrive den Indvirkning, som Thorvaldsens Museum tidlig har udøvet paa et modtageligt Sind, en væsentlig Andel i Tilblivelsen af det smukke Glyptothek, som Brygger *Carl Jacobsen jun.* har stiftet paa Ny Carlsberg. Det er alt, hvad Kunstens Venner kunne ønske; og der er ikke mindste Fare for, at der skal blive for mange Aflæggere af den Slags: til at stifte Skulpturmuseer kræves der ikke alene udpræget Sans og Lyst og Villie, men ogsaa visse materielle Betingelser, hvilket altsammen meget sjælden findes samlet paa én Haand.

Imidlertid bærer det nye og mindre Skulpturmuseum et Fysiognomi, som er meget forskelligt fra det ældres og større. Paa den nordiske Billedhuggerkunsts Omraade tager det fat dér, hvor det ældre slipper, og fremviser fyldige og lærerige Rækker af Værker af Thorvaldsens ypperste Efterfølgere, H. V. Bissen og Jerichau, og enkelte Stykker af de yngre Kunstnere. Med Forkærlighed har Stifteren ogsaa samlet Værker af nyere fransk Skulptur, deriblandt vel nogle Stykker, som man — efter min Mening — mindre trængte til, men ogsaa flere Arbejder, som man maa være i høj Grad taknemlig for at have Adgang til at se her i Landet, saadanne som Chapu's Jeanne d'Arc eller Dubois's Narcissus og især hans Eva, der som bekendt i Glyptotheket forefindes endog i to originale Marmor-Exemplarer.

Dertil er indtil i Aar (1884) kommet enkelte Stykker af original antik Skulptur: et for Kunsthistorikere højst interessant Marmorhoved af den ærværdige arkaiske atheniensiske Kunst, fremdeles den smukke romerske Sarkofag (den saakaldte *Sarcofago Casali,* Fig. 138), som indkøbtes ifjor i Rom, efter at den bekendte norske Arkæolog, Dr. *Ingvald Undset* havde henledt Samlerens Opmærksomhed paa, at den var til Fals; endelig i den seneste Tid nogle mærkelige Fragmenter fra det gamle Palmyra i Syrien, hidskaffede af den danske Konsul Løjtved i Beirut.

For det kunslelskende Publikum vil af disse antike Stykker Sarkofagen frembyde den største Interesse. Ved det omhyggelige kunstneriske

Fig. 138. Casali-Sarkofagen. Ny Carlsberg.

Arbejde og ved den næsten fuldstændige Bevaring hører den til de fortrinligste Stykker af sin Art og vilde være kærkommen for de største Museer af antik Skulptur. Den er fundet ved Rom i en Grav ved den Appiske Vej og har i et Aarhundrede været vel kendt af Videnskaben, flere Gange afbildet, beskrevet og kommenteret. Dens Længde er lidt større end et Menneskes Højde, 2 Meter 20 Ctm.

I Behandlingen af Marmoret og den hele kunstneriske Karakter slutter den sig nærmest til Skulpturerne fra Kejser Commodus's Tider og vil saaledes omtrent være at henføre til Slutningen af det 2det Aarhundrede e. Kr. Den er altsaa — ligesom de allerfleste bevarede antike Sarkofager — et Arbejde fra en sen Tid i den antike Kunsts Historie; og dens Stil vil, efter de Begreber, hvormed vi ere voxede op, ikke blive betragtet som »klassisk«, mønstergyldig. Kompositionen lider virkelig af en vis Trængsel af Figurer, ja endog Mellemrummene mellem Figurerne har Kunstneren med Flid søgt at fylde, især med Ranker med deres Vinløv og Drueklaser. Alligevel mangler denne senere, maleriske Reliefstil ingenlunde sin særegne Skønhed, der kan anbefale den til Kunstvenners Studium. Den ældre græske Reliefstil giver os mere Anvisning paa strax at se Figurerne enkeltvis og gør dem stærkere gældende; her har Øjet lidt vanskeligere ved at faa fat paa Figurerne, hvorimod Fladens Karakter som Helhed spiller en større Rolle. Og hvilken ejendommelig brillerende Rigdom af Lys og Skygger frembyder ikke denne Overflade, især paa det større Relief forneden paa selve Kisten, hvis Marmor har en smuk og klar Tone, kun med enkelte koldere, blaalige Tværstriber, medens Laagets Marmor er af en ringere Kvalitet, mere graat i Tonen. Den nøgne Legemsform er vistnok noget tør og stiv, og Ledemodene synes ikke bøjelige nok; og dog kan man i hver enkelt af Figurerne

spore deres Nedstamning i lige Linie fra den græske Kunsts friske Blomstring paa Praxiteles's Tid med dens aandrige Liv og vindende Ynde. Kompositionen af Hovedrelieffet er symmetrisk anlagt, dog med mindre Tvang, end man tidt finder det i Sarkofag-Relieffer; man mærker først ved nøjere Betragtning, hvor fint Kunstneren har maget det saa, at Figurernes Linier, fra de lodret staaende, skæggede, langtbeklædte, ærværdige Præsteskikkelser paa Udkanterne, fra begge Sider bøje og hælde sig mere skraat ind imod de midterste, Bacchus og Ariadne, som sidde saa magelig paa Klippen. Og hvor livlig og sandt følt er ikke Figurernes Udtryk — se f. Ex. den unge Bacchantinde, som titter frem over Hermes's Skulder, idet hun fortrolig lægger den ene Haand paa den og den anden paa hans Arm! Om end Arbejdet ikke har den højeste Friskhed, idet f. Ex. det mere haandværksagtig arbejdende Bor hyppig er anvendt i Stedet for den kunstnerisk førte Mejsel, saa maa Udførelsen dog i høj Grad roses for Flid og Omhu: Dele af Figurerne, ja næsten hele Figurer ere arbejdede helt løst fra Grundfladen; Vinranken, Løvet og Klaserne ere nydeligt Haandværksarbejde; mindre heldig er derimod Klippens Overflade behandlet, den ligner for meget en Vaskesvamp med store Huller.

Jeg gaar ud fra, at det er fra den rent kunstneriske Side, at dette Værk især vil interessere Publikum. Fremstillingens mythologiske Indhold frembyder mange Tvivlsmaal og Dunkelheder for Fortolkningen, idet den bevæger sig paa et særlig vanskeligt Omraade, den senere antike Opfattelse af Bacchus (Dionysos). Fremdeles turde det være et stort Spørgsmaal, om man skal gøre enhver Enkelthed i et saadant Arbejde til Genstand for en alvorlig mythologisk Kommentar, der forudsætter, at de — paa deres Vis ypperlige — Kunsthaandværkere, som udførte den Slags Ting, vare udstuderede Mythologer og Dogmatikere. I Katalogen over Glyptotheket kan man finde Fremstillingen gennemgaaet i det enkelte.

Grundtanken i Reliefferne er dog tydelig nok. Dionysos-Mytherne, som oprindelig havde en rent naturalistisk Mening, ere her, af den senere Oldtid, opfattede under mere allegoriske og moraliserende Synspunkter. Dionysos og Ariadne (eller Kora) ere baade paa Kistens og paa Laagets Relieffer fremstillede som Konge og Dronning for det højere, rensede Nydelsesliv i en kommende Lyksalighedstilstand. I Modsætning til Dionysos fremtræder den bukkebenede Pan som Repræsentant for det lavere, sanselige Liv. Paa Kistens Relief — nederst i Midten — ser man ham overvundet, bagbundet og tugtet af Eroterne og af Silen, Dionysos's Fosterfader, medens Hermes og Dionysos's Følge se til med levende Interesse, skalkagtig og levende Nysgerrighed. Ogsaa paa Laagets Relief sés Pan som en af Drifter overvældet Skikkelse mellem Bacchantinder. De forskellige Genstande paa Reliefferne (vannus, cista med Slange) og Dyr (Panthere, Ged) høre med til Bacchus-Dyrkelsen.

Paa den ene Sideflade af Sarkofagens Kiste er — daarlig nok — udført et Relief: en Eros, en Panther og en Silen-Maske.

KVINDEFIGURER I DEN ARKAISKE GRÆSKE KUNST
MED SÆRLIGT HENSYN TIL DE PAA AKROPOLIS FUNDNE FIGURER (1888).

(Doktordisputats af C. Jørgensen).

Ved Udgravninger paa Athens Akropolis, i Nærheden af Erechtheion, er der i de senere Aar kommet en hel Mængde kvindelige Marmorstatuer for Dagen. De ere udførte i en Periode, der ligger forud for Persernes Ødelæggelser paa Akropolis under Xerxes's store Tog mod Hellas (480 f. Kr.). Da Athenæerne efter Perserkrigen ryddede Overfladen af Borgen og flyttede dens nordlige Mur et Stykke ud, opfyldte de Rummet mellem dennes Fundament og den højere Del af Klippen med Brudstykker af de af Perserne ødelagte Bygninger og Statuer, og gjorde dette Gang efter Gang, saa at man stod paa det første Lag, medens man arbejdede paa det næste Skifte af Murens Fundamentsten, og saaledes videre. Dette er paavist af Dörpfeld, der nu er den største Autoritet i alt, hvad der angaar den antike Bygningskunst, og er anført i Dr. Jørgensens Bog. Det giver en hel Del at tænke over. Vi have ellers opfattet det som Bevis paa Barbarernes Raahed, at f. Ex. Marmorskulpturerne fra Pergamon, der nu bevares som Skatte i Berlins Museum, i gamle Dage af Byzantinere eller Muhammedanere ere benyttede til Fyld i Murværk el. desl.; og hvad har man ikke beskyldt Gother og Vandaler for! Nu se vi, at Kulturens hellige Folk, Athenæerne selv, i deres ypperste og ædleste Periode, paa hin uforlignelige Tid efter Perserkrigene, da alle Kunster udfoldede deres herlige Blomster som ingensinde før eller siden, ikke vare synderlig nænsommere over Resterne af deres egen Fortids ædle Frembringelser, endog over Billeder, som, hvad enten de forestillede Guder eller Mennesker, i hvert Fald kunde gøre Krav paa en vis religiøs Pietet blandt Folkets efterfølgende Slægter. De tænkte ikke paa at restaurere dem og stille dem op igen eller samle dem i Museer, men brugte dem som andre Stene til Fyld i Jorden. Det er et Bevis for, at den Kunst, som spænder sit Styrkebælte strammest for at storme Kunstens højeste Højder, mindst af alt giver sig Tid til at se

tilbage paa Fortiden for taknemlig at anerkende, hvad den skylder dens Arbejde. Den tramper hensynsløst paa sine Forgængeres Lig for at skaffe Plads for sig selv, i fremstormende Tillid til, at Sejren skal blive dens. Det kunde være værdt at vide, hvor mangen mærkelig Rest af Middelalderens Kunst der er gaaet i Løbet, dengang Bramante, Rafael og Michelangelo byggede den nye Peterskirke paa den gamles Plads.

Hvor uendelig forskellig er ikke vor Tids Betragtning! Den henter med varsom Haand de gamle Ting frem af Jordens Skød og bygger paa Akropolis et Museum for hine Brudstykker, som man paa Kimons og Perikles's Tid behandlede som Brostene. Deri gøre vi vel, fordi Menneskehedens historiske Udvikling er blevet os den ypperste Genstand for Studium: i Forstaaelsen af den søge vi Sejre, som hin Tid ikke tænkte paa. Kommer der nogensinde igen en Slægt, som fatter et saadant Mod til at bortkaste Fortidens Rester, saa vil den enten paadrage sig Forpligtelsen til at skabe noget, der er bedre end alt det foregaaende, som Grækerne efter Perserkrigene gjorde det, eller ogsaa vil den som Barbarerne grave Kulturens Grav.

Man har sagt, at Fundet af Kvindestatuerne paa Akropolis er det vigtigste for Kendskabet til den ældre græske Kunst siden Fundet af de æginetiske Gavlfigurer i Begyndelsen af dette Aarhundrede. Det turde dog være, at Metope-Reliefferne fra Selinunt kunde gøre dem Rangen stridig. I hvert Fald give baade Reliefferne fra Selinunt og Statuerne fra Ægina mere Oplysning om, hvorledes Kunsten har vundet Herredømme over Figurens frie Bevægelse, over Kompositionen og Behandlingen af den nøgne Form, medens de fuldt beklædte Kvindefigurer fra Akropolis ere fremstillede hver for sig, kun med ringe Afvexling i Stillingerne, alle med den ældre Statues stive og ufrie Holdning. Der er vel ogsaa meget faa af dem, som i Arbejdets Finhed kunne maale sig med de smaa Akroteriefigurer fra Ægina (Forbillederne for Thorvaldsens »Haabet«), som de nærmest kunne sammenlignes med. Men de tiltale alligevel alle — endog uanset, hvad Videnskaben kan lære af dem — ved den vaarlige Friskhed, den Renhed og Præcision i Formen, som er Særkendet for den græske Kunst under dens Oparbejde mod Fuldkommenheden. Deraf kan man ogsaa faa et Indtryk ved flere af de zinkætsede Afbildninger i Dr. Jørgensens Bog (den smukkeste er dog rigtignok Gengivelsen af det fortryllende Relief fra Selinunt, med Aktæon og Artemis). I større Fylde ere de afbildede i det af P. Kavvadias hos Rhomaïdes i Athen paabegyndte Værk *Les musées d' Athènes;* og i det tyske arkæologiske Instituts *Antike Denkmäler* ere nogle af dem fortrinlig gengivne med de mærkelige Rester af Maling, man finder paa dem.

Forfatteren behandler ikke alene Figurerne fra Akropolis, men medtager en stor Mængde ligeartede Statuer fra andre Steder i Grækenland, ogsaa smaa arkaiske Kvindefigurer i Terracotta og Bronze og paa Mønter. Han har samlet et rigt Materiale til denne Gren af den antike

Skulptur, rigere vistnok, end det ellers vil findes samlet i nogen enkelt Bog; men han indskrænker sig til Skulpturen og medtager ikke — eller dog kun i Forbigaaende — Vasemaleriet, der dog giver saa mange vigtige og uundværlige Bidrag, naar man ret fyldig vil forstaa den gammelgræske Kunsts Opfattelse af Kvinden og Kvindeskikkelsen. Han beskriver Figurerne med meget faa Undtagelser efter umiddelbart Studium af de originale Værker selv, hvad der fremfor alt sikrer hans Arbejde en virkelig videnskabelig Betydning. Hans Beskrivelser ere udførlige og nøjagtige som en Naturforskers; dog gaa de for udelukkende ud paa Overfladens Enkeltheder, især Anordningen af Haar og Klædebon, og meddele for lidet om den menneskelige Skikkelse, som bærer disse Enkeltheder, dens Karakter og dens Holdning. Indenfor denne Begrænsning ere Beskrivelserne udmærket omhyggelige og paalidelige. Forfatteren søger mere sin Ære i at samle solidt Materiale til Videnskabens Bygning og lægge det godt til Rette end i selv at bygge i Vejret og drage Slutninger.

Foruden Beskrivelserne leverer han i særlige Partier af Bogen mere almindelige Bemærkninger om Klædedragtens Historie, og behandler udførlig det Problem, hvad Figurerne have forestillet: Guder eller Mennesker, og hvilke Guder eller hvilke Mennesker. Dette Afsnit vidner om grundig Lærdom og om en utrættelig og alsidig Undersøgelse, men fører ikke til noget bestemt Resultat i nogen Retning. Heri er der ikke noget at bebrejde Forfatteren; naar der ikke findes nogen sikker Grund for et bestemt Resultat, saa nytter det ikke at tage Parti i Henhold til en forud fattet Mening. Men man kan ikke lade være at lægge Mærke til, at Videnskaben, netop hvor den gaar omhyggeligst og sandfærdigst til Værks, ved slige Problemer i Reglen ikke naar længere end til en Falliterklæring. Der bygges vidtløftige videnskabelige Stilladser, og en Mængde lærd Apparat tages i Brug, som saa tilsidst, naar alt har vist sig forgæves, maa tages ned igen og gemmes til en anden Lejlighed. Naar der saaledes idelig spørges, uden at man faar Svar, kommer man til at tænke over, om der muligvis ikke spørges i en urigtig Retning, om noget, Kunsten som Kunst, ifølge sit Væsen, ikke kan give Svar paa. Efter Videnskabens nu gældende Methode vilde en Undersøgelse som den, Dr. Jørgensen anstiller, ikke godt kunne undværes; den regnes for noget, der hører nødvendig med til Opgaven. Men den Tid kommer vel engang, da man lærer at indse, at det ikke kan nytte at spørge Kunsten om noget, som den ifølge sin Opgave ikke har Svaret paa, og som ikke er det væsentlige for den; da man lærer at indse, at »Forstaaelsen« af en kunstnerisk Figur er noget ganske andet end at udfinde det Navn, hvormed den er bleven nævnet.

WERESTSCHAGIN-UDSTILLINGEN (1887).

Denne Udstilling, som Kunsthandler Stochholm har Fortjenesten af at have skaffet til København, giver Publikum Lejlighed til at stifte Bekendtskab med en af de Kunstnere i vor Tid, af hvem der er gaaet størst Ry — et Ry, som vistnok i hvert Fald har indeholdt et Element af virkelig Agtelse og Beundring. Hvad Malerierne angaar, er Udstillingen bedre og mere indholdsrig end den, som fandt Sted i Berlin ifjor Sommer; men det er et alvorligt Savn, at vi intet faa at se af Werestschagins tegnede Studier, af hvilke han allerede i en lang Aarrække har udført en stor Mængde og deriblandt meget fortræffelige Ting.

Hvad er det da saa, vi faa at se paa en Werestschagin-Udstilling? Vi spørge her om Arten og Værdien af Werestschagins Malerkunst.

En ren Kunstkender, et blot æsthetisk anlagt Menneske, som udelukkende havde uddannet sig i Gallerier og Museer, vilde maaske finde, at dette egentlig ikke henhørte under Begrebet Kunst, men at det var altfor godt paa sin Plads paa Vesterbro, der fra Arilds Tid af med Dyrehavsbakken har delt Privilegiet paa Udstilling af alskens »skønne Rariteter«, saasom Kalve med to Hoveder eller omrejsende Menagerier, Panoramaer og Panoptikon'er (Castanske og skandinaviske) o. s. v. Det er jo ikke Meningen med Kunsten at præsentere lutter Mærkværdigheder som Himalaya og Genezareth Sø, Prinsen af Wales og General Skobelew, Moskows Kreml og indiske Moskeer, skrækkelige Dødsstraffe og Ulykkestilfælde. Kunsten er jo ikke en Avis. Det er ikke Kunstens Sag at levere Rejsekorrespondancer, Krigskorrespondancer, Tendens-Artikler med Overskrifter i Plakat-Stil.

Deri vilde Kunstkenderen ubestridelig have nogen Ret. Det er ikke saa nødvendigt for den udmærkede Kunst, at den netop skal handle om noget, det vil sige: noget navnkundigt, noget, som forud kan melde sig med særlige Krav paa at kendes og ænses, noget, som kan gøre Virkning paa en Plakat. Indtrykket af Werestschagin fremkalder ifølge Modsætningens Lov Mindet om den gamle hollandske Maler Pieter de Hooch, og jeg kan ikke lade være med at konfrontere den drabelig-energiske Russer med den stille, gamle Hollænder. Hvad handler Pieter de Hoochs Kunst om? Aa f. Ex. om, hvorledes Sollyset skinner ind i en

hyggelig Stue, hvor en Moder pusler med sit lille Barn eller en Pige sidder og læser en Bog, og hvor der forresten er saa fredelig stille, at man kunde høre en Flues Summen. Derhen trænger ingen Larm af den store Verdens Færdsel, ingen Rumlen og Raslen, som kunde overdøve den milde, fuldt tonende Melodi af det gyldne Sollys og de klare Reflexers Spil. Men hvor er der ikke godt at aande, hvor er der ikke Vederkvægelse for Sjælen, som ikke forlanger Besked paa Alverdens Kval og Vrøvl, men er fuldt tilfreds med en eneste tindrende Straale af Hygge og Fred! Det er ganske hverdagsligt og gør intet Krav paa at være andet; det hører hverken hjemme blandt Nyheder eller Avertissementer; men det vilde være den største Taabelighed at gaa det ligegyldig forbi.

Werestschagin holder det for en afgjort Sag, at »de gamle Mesteres Landskaber i Almindelighed forholde sig til, hvad Kunstnere af første Rang i vor Tid yde paa dette Omraade, som Elevarbejder til Mesterværker.« (Se hans »Rejseerindringer og Krigsbilleder«). Hvem ere de monstro, disse første-Rangs-Mestere i vor Tid, for hvem Claude og og Hobbema og Ruysdael staa som Skoledrenge? Man maa haabe, at Werestschagin ikke er saa blind og saa hovmodig at mene, at han selv hører til dem; thi det vilde dog aabenbart være en slem Fejltagelse. Et Bjerglandskab bliver ikke noget bedre Kunstværk, fordi Bjerget f. Ex. hedder Thabor, eller et Flodlandskab, fordi Floden hedder Jordan. Men oprigtig talt: hvis man tog disse tillokkende Navne bort fra hans Landskabsmalerier eller berøvede dem deres svære forgyldte Rammer, hvad blev der saa tilbage for de fleste af dem? Derimod kunne hine foragtede »gamle Mesteres« Landskaber hjælpe sig med mindre, hvad Rammer og Titler angaar. Hvad handle disse gamle Landskaber om? — Ak, om saa ringe Ting som et grønt Lindetræ, der kaster sin viftende Skygge paa den hvide Væg af et Bondehus, om Pæretræerne i en Landsbys Haver, om en Allé, der spejler sig i den blanke Flod, eller om den højtidelige Ensomhed ude ved Fossen mellem Fjældene. Det er Natur, det er ligesaa virkelig og geografisk som den, Werestschagin maler; men de gamle Kunstnere have ikke sat sig til Opgave at give os en illustreret Rejsebog eller at oplyse os om, hvordan der netop saa ud i Landsbyen a eller ved Kroen b. De have fundet en ren menneskelig Vederkvægelse i at lade Sjælen drive med de tunge, solskinnende Skyer ud imod det aabne Hav eller at lade den suse med Bjergvinden i Granernes Toppe. Det have de saa meddelt os i denne stille, diskrete, fortrolige Stil, som egner sig for Samtale mellem gode Venner, der forstaa hver Vending og hvert Tonefald i Talen; og naar vi se nøjere paa deres Billeder, blive vi selv deres Venner og optages i deres gode Selskab.

Naar Werestschagin selv udtaler sig om Fortidens store Kunst, ikke alene om Landskabsmaleriet, men ogsaa om Tizian, Rubens, Leonardo, kommer man let til at mindes den summariske Maade at gøre det

af med Folk paa, som han selv har skildret paa et af sine Henrettelsesbilleder, hvor de engelske Tropper have bundet de indiske Oprørere foran Mundingen af deres Kanoner. Men den gamle Kunst lader sig ikke paa den Maade aflive: den rejser sig som en Hævnens Aand og har adskilligt at bemærke om Verestschagin til Gengæld.

Men nu den moderne Kunst da — hvad handler den om? Den synes væsentlig at følge den samme Overbevisning som den gamle med Hensyn til, at det ikke er Æmnets Mærkværdighed, dets Plads i et Konversations-Lexikon, og heller ikke Tendensen, der opfordrer Maleren til at male eller giver Kunstværket dets Værd. Der er Kunstnere fra vor Tid, som A. de Neuville, som have skildret Krigen, og skildret dens Rædsel og Smerte levende, alvorlig og sandt efter selvoplevet Erfaring, men uden at gøre deres Billeder til Tendensartikler. Og Meningen med Bretons og Millets og Bastien Lepages Folkelivsbilleder er jo ikke den at give ethnografisk Besked om Menneskene og Folkelivet i Frankrigs forskellige Provinser, men at udtale en Følelse af Menneskelivets Samklang med Naturen. Men imidlertid havde de franske »Orientalister« begyndt at give deres Skildringer fra Afrika et vist videnskabeligt, ethnografisk Værd ved Siden af det kunstneriske; og i den Henseende gjorde Gérôme Epoke med et lille Maleri fra hans tidligere Tid: nogle russiske Soldater og Musikanter, opstillede i en Kreds. Der var heri en saa nøjagtig, lidenskabsløs, objektiv Iagttagelse, som syntes at love Erstatning for Manglen paa levende sympathisk Følelse. Gérôme er Werestschagins Lærer; men Eleven er rigtignok traadt til med en Natur, som er rent forskellig fra Mesterens.

Nej, det er aabenbart, at naar man kommer til en Werestschagin-Udstilling med rent kunstneriske Forventninger og Krav, saa lider man mangehaande Skuffelser. Man føler, at Æmnernes Mærkværdighed bestandig kastes som et Lod i Vægtskaalen, der maa erstatte store Savn og Forsømmelser i den maleriske Udvikling, og at det hele er lagt altfor meget an paa et Publikum, hvis Nyfigenhed skal fodres med grov Kost. Der er ikke meget, som man vilde være rigtig glad ved at beholde og daglig at beskue: et Par udmærkede Portrætter og Studier af Folketyper, de livlige og tindrende Smaabilleder af Kreml, Malerierne af Jøderne ved Salomons Mur, især det mindste, eller — blandt de større Ting — det forunderlig gribende Billede af den russiske Pope, som ledsaget af en Underofficer gør sin triste Runde paa den af utallige Lig bedækkede Mark. Ogsaa det kolossale Billede af Prinsen af Wales's Optog i Indien er — under Synspunktet af en malerisk Pragtforestilling — meget seværdigt. Men somme Tider er Forskellen mellem det mærkelige Indhold og den svigtende Kunst altfor følelig, f. Ex. i den Række af tre

Smaabilleder, der parodiere den russiske Generals Depeche til Hovedkvarteret: *Alt roligt i Schipkapasset.* Man føler sig fristet til at omfavne Kunstneren for den bidende Alvor, den uforfærdede Haan, hvormed han viser, hvad Sandheden egentlig var i denne beroligende Efterretning: at de russiske Soldater, tro paa deres Post indtil det sidste, sneede inde og frøs ihjel i Sneen — jo, alt var rigtignok roligt i Schipkapasset! Men naar saa Sandheden ogsaa skal siges om hans Malerier, byder den at tilstaa, at det midterste af dem: Soldaten, som endnu staar oprejst i Snestormen, er jævnt daarligt, og at de to andre da heller ikke just ere Mesterværker. Man ser ved første Øjekast med Beundring Billedet af General Skobelew, som efter Slaget ved Schenowa passerer Fronten af sit Armekorps i Karriere og modtager sine Soldaters Hyldning: hvilken Alvor og hvilken Jubel, hvilket Liv og Krudt er der ikke i dette Syn! Men se blot ikke for nøje til efter Tegningen af Træerne el. desl. — saa forvandler den raske og geniale Illustration sig til et meget løst og lidet »gedigent« Maleri.

Paa Bunden af det altsammen ser man en stor Kunstnernatur, uden Tvivl en af Nutidens største: en Kunstner, som gaar lige løs paa Tingen og ser med sine egne Øjne, en Maler, der sværmer i Vellyst for den frie Lufts farverige Lyshed og af Naturen har det fineste Øje for det virkelige Forhold mellem Sollys og Skygge; en Menneskekender med et vidunderlig fysiognomisk Skarpsyn, der har gennemgaaet den mest udviklende Skole ved det Kendskab, han paa sine Rejser har stiftet med saa mange forskellige Folkeslag og Arter af Mennesker; en Mand med et stort og stærkt bevæget Hjerte, der er haardt nok til ikke at faa ondt over Dynger af Lig og dog slaar varmt og blødt ved alle de Saar og Flænger, som rives i den arme Menneskeslægts Kød. Men Werestschagin har ikke levet i Omgivelser, der ret have udviklet ham som Kunstner: han er nu i en Alder, der ellers betegner Højdepunktet af en Mands Dygtighed; men han synes allerede at gaa ned ad Bakke. Det, som han har manglet, er uden Tvivl allermest et Publikum, for hvilket han kunde have arbejdet i Ro og i Tillid til, at hans bedste Egenskaber vilde blive fuldt forstaaede. I hans egen Nation er Dannelsen endnu for løs og for spredt til, at han der kunde finde en saadan Klangbund for sin Kunst. Og saa har han uden Tvivl arbejdet altfor meget for et aldeles ubegrænset og ubestemmeligt Publikum i alle Europas Hovedstæder, for Mennesker, om hvem han aldeles intet har vidst, og hos hvem han kun har kunnet forudsætte en Ting, nemlig Sansen for den groveste Sensation, det Uhyre, som helst læsker sin Tørst i Masse-Henrettelser.

Man skulde blot se Tegningerne af de asiatiske Folketyper fra hans tidligste Rejser, som nu ligge omtrent 25 Aar tilbage i Tiden! Man stirrer sig aldrig mæt paa dem og glemmer dem aldrig, naar man har set dem, med en saadan Dybde, Friskhed, Skarphed ere de opfattede. Det er maaske det ypperste, som er præsteret af hele den ethnografiske

Retning i Kunsten. De malede Studier af Folketyper, som findes paa den nuværende Udstilling, indeholde vel meget fortræffeligt, men staa dog gennemgaaende ikke paa denne Højde. Det ypperste forekommer os at være Portrættet af en græsk Munk, hvis Kolorit ogsaa synes at vidne om Kunstnerens tidligere Periode. Werestschagin er netop Mand for at skildre saadanne Mennesker, hvis Sjæle ikke ere blevne oppløjede og furede af den travle og tætte europæiske Civilisation, men som bære deres Hoveder stolt, med en vis melankolsk Værdighed, der vidner om simple, gennem mange Slægtled nedarvede Forhold og Følelsen af, at der ligesom er god Plads uden om dem. Man aner gennem slige Studier Muligheden for en Portrætmaler af allerførste Rang. Og der er vistnok flere store Muligheder hos denne Kunstner; men for at de skulde være blevne til Virkelighed, havde de krævet en bestemtere Begrænsning i hele hans kunstneriske Stræben.

BRUDSTYKKER.

BERLIN SOM STUDIEBY.

(Fra de sidste Aar af Forf.s Liv; trykt 1897. Indledning til Forelæsninger, der ikke ere nedskrevne.)

Af Jordens Millionbyer og store Kulturbyer have vi her fra København nærmest til Berlin: Rejsen er kun en Tredjedel af, hvad den er til Paris eller London. Vi kunde maaske ønske det anderledes; thi baade Paris og London ere jo langt større og i Forhold dertil rigere paa Mærkværdigheder end Berlin: Paris er desuden morsommere, livligere, brillantere, London mægtigere, mere storartet og ejendommelig. Dertil kommer, at i alt Fald vi ældre Danske har faaet Berlins Nærhed at føle paa en mindre elskværdig Maade; maaske vore Efterkommere kunne lære at forvinde Følelsen af, at det er derfra, Danmarks sidste og største politiske Ulykke blev sat i Værk; men selv naa vi næppe saa vidt i Dyden, at Minderne fra hin Tid ikke vedblivende skulde give Preussens og det tyske Riges Hovedstad en noget besk Smag for os. Blandt dens mange Seværdigheder findes jo ogsaa — i Tøjhuset — de erobrede Faner fra Dybbøl.

Men alt dette kan ikke forandre Geografien: Berlin er os alligevel den nærmeste af alle første Rangs Kulturbyer; og vi maatte være endnu dummere, end Tyskerne paastaa, vi ere, — det vil sige: i Krigstider; thi ellers ere de jo høflige nok imod os —, hvis vi ikke drog vor Fordel deraf. Ikke mindst af Berlins Kunstmuseer. Vi have i en Dagsrejses Afstand herlige Skatte til Nydelse og Belæring; og at det er den preussiske Stat, som ejer og udstiller dem, kan og bør ikke forhindre os i at annektere dem paa fredelig og aandelig Vis til Bedste for vor egen Udvikling. Der er ingen af Jordens Storbyer, der i alle væsentlige Henseender kan gøre Fordring paa at være Nummer ét, hvad Kunstsamlinger angaar: de have alle deres stærke og deres svage Sider. Og saaledes gaar det ogsaa med Berlin; men den hører dog ubetinget til de ypperste; og staar den tilbage for nogen, saa kan det i hvert Fald kun blive for

London og Paris — de italienske, græske og nederlandske Byer taler jeg her ikke om, da man i dem aldeles overvejende kun finder Landets egen kunstneriske Afgrøde.

Det er en bekendt Sag, at de berlinske Kunstsamlingers Karaktermærke blandt Europas øvrige bestaar deri, at man i dem særlig fornemmer Videnskaben som det samlende og ordnende Princip, hvilket staar i Forbindelse med, at de i det hele ere forholdsvis nye, tilvejebragte i vort videnskabelig sindede Aarhundrede; desuden er der vel intet Land, hvor Videnskaben er en saa anerkendt Magt som netop Tyskland. I Virkeligheden gives der intetsomhelst enkelt Sted paa Jorden, der i saa høj Grad som Berlin maa anbefales til Ophold for enhver, der vil indvies i Kunstens Historie; man vil der finde — om ikke altid den fyldigste eller mest glimrende, saa dog den mangesidigste og forholdsvis ligeligste Repræsentation af alt, hvad Kunsten har frembragt. Herved er det vel ikke ganske frit for, at man engang imellem støder paa noget smaat skaaret tysk Pedanteri: i Malerisamlingen f. Ex. ser det somme Tider ud, som om de lærde Direktører særlig havde sat deres Ære i saa vidt muligt at faa ethvert gammelt Kunstnernavn repræsenteret, hvorom Kunstnerlexikonet eller Haandbogen taler; de synes derfor tidt at have taget lidt for meget til Takke med Bidlinger af underordnet kunstnerisk Værd: i London og St. Petersborg, i Paris og Madrid har man samlet med en bredere, mere herremandsagtig Sans for store Ting og store Værdier. Forsaavidt som de lærde tyske Museumsmænd derved ere komne ind paa at betragte Kunstværkerne som Illustrationer til den skrevne og trykte Kunsthistorie — hvad man vel ikke ganske kan sige dem fri for —, saa have de været paa en fejl Vej. Først Kunstværkerne, saa Kunsthistorien! Først den almenmenneskelige Interesse for det udmærkede Værk, saa den lærde historiske eller kritiske Forklaring! Det er Kunstværkerne selv, ikke Bøgerne, som ere de virkelige Kilder ikke alene til Nydelsen, men ogsaa til Erkendelsen; det er de udmærkede Kunstværker, som ere Kunsthistoriens sande Materiale, hvilket Kunstnernavn de end bære, ja selv om man slet ikke kan bestemme Kunstnernavnet. Den lærde Interesse for Kunsten er i Virkeligheden ikke af nogen anden Art eller Natur end den populære Interesse: den fører kun denne videre, oplyser den, klarer den.

Men selv om man herved paapeger en Skyggeside ved det berlinske Museumsvæsen, saa vilde man baade gøre dette og sine egne Interesser højlig Uret, hvis man af den Grund oversaa det rige, skønne og store, som er samlet dernede, alt det, som taler umiddelbart med den store Kunsts henrivende Veltalenhed til ethvert Menneske med aaben Sans og aabent Hjerte. Hvor meget findes der ikke deraf, som Paris og London maa misunde Berlin! Og hvad der muligvis kan findes af lærde Svagheder hos Museumsmændene dernede, opvejes rigelig af udmærkede og solide Egenskaber, som man vanskelig skal finde Magen til andensteds:

grundig Lærdom, indøvet Blik, utrættelig Flid og Omsigt i alle Retninger, Iver for at tilvejebringe mærkelige Resultater. Den nuværende Direktør for Malerisamlingen i »Altes Museum«, den navnkundige Wilhelm Bode, har som Kunstsamler i stor Stil og lærd Organisator maaske aldrig havt sin Lige. Med al hans mageløse Detailkundskab viser dog Samlingens Forøgelse i hans Tid, at han paa ingen Maade taber det store og for alle betydningsfulde af Syne.

Jeg véd det af mangeaarig Erfaring: ingensteds i alle Europas Museer træffer man en saadan Studiets og Arbejdets Aand som dér. Overgangen er i Særdeleshed slaaende, naar det hændes én at komme til Berlin fra St. Petersborg, »hvor enhver, der studerer, er noget mistænkt for at give sig af med den sorte Kunst«, som vor Landsmand derovre, Thor Lange, engang træffende bemærkede.

Kunstsamlingen i Berlin har jeg for nylig gjort til Genstand for en Serie Forelæsninger ved vort Universitet: Æmnet giver Lejlighed til at gennemgaa saa at sige hele Kunstens Udvikling i et særligt Udtog. Hvad jeg sagde paa disse Forelæsninger, beroede helt igennem paa Selvsyn og Førstehaands Studium af Tingene, men kunde naturligvis ikke gennemgaaende gøre Fordring paa at være nyt eller ubekendt for den, der allerede forud havde gjort Studier over det samme Æmne. Dog var der enkelte Partier af det hele Stof, som ganske særlig havde sat Tanken og Undersøgelsen i Bevægelse hos mig, og om hvilke jeg mener at kunne byde den større Læseverden noget i theoretisk eller kritisk Retning, der »ikke har været i Folk før«, som Matrosen hos Poul Møller udtrykker sig. Det er dette, jeg i det følgende vil meddele, ikke just nøjagtig i den Form, hvori jeg mundtlig foredrog det, men dog omtrent, kun noget nøjere og skarpere gennemarbejdet.

I Nærheden af Thiergarten og Postdamer-Platz ligge tæt ved hinanden de to anselige nye Museer: Kunstgewerbe-Museum og Museum für Völkerkunde. Det første, der svarer til vort Kunstindustri-Museum, er anlagt væsentlig med praktisk-kunstneriske Formaal for Øje, til Vejledning for Nutidens egen Kunstindustri. Det er en Samling af lignende Art som det vældige South-Kensington-Museum i London, der dog er adskillige Gange saa stort. En elegant og tækkelig Bygning, et med alsidig Indsigt og Smag udvalgt Indhold, men ikke særdeles imponerende.

Langt betydeligere er efter min Mening »Museum für Völkerkunde«, som paa engang svarer til vort ethnografiske Museum og vor Samling af forhistoriske Oldsager.

Man erindrer maaske, at Kejser Wilhelm II. i en Tale ved Jubilæumsfesten i afvigte Vinter for det tyske Kejserriges Oprettelse fremsatte Antydninger af, at Tyskland for Fremtiden maatte slaa ind paa en Bane, der vilde gøre det til et »Verdensrige« — jeg kan ikke anføre hans Udtalelse ordret; men man forstod den i Almindelighed som et Program for

en yderligere udvidet Kolonisation i de andre Verdensdele. Dette er nu vistnok noget, som endog den mægtigste Mand maa tale lidt varsomt om — det gaar ikke saa nemt, som man indtil for ganske nylig har ment: den vældige Appetit, de europæiske Stormagter i de sidst forløbne Tiaar have vist efter at sluge Kolonier, afløses mere og mere af beske Erfaringer om, hvor megen Besvær det volder at fordøje Kolonier. Fører man derimod Tanken over paa Erkendelsens Omraade og lader den gælde Erhvervelsen af Kundskab til Jordkloden og Menneskeheden paa dens Overflade og om en videnskabelig Fordøjelse af denne Kundskab, saa kan Tyskland ikke alene med Rette kalde sig et Verdensrige, det kan vel endog i denne Henseende gøre Krav paa den første Plads blandt Europas Nationer, og det uagtet dets Beliggenhed og Traditionerne fra Fortiden skulde synes mindre at have begunstiget en Udvikling i denne Retning. Vist er det i alt Fald, at Berlins ethnografiske Samlinger i det ovennævnte »Museum für Völkerkunde« afgjort overgaa de tilsvarende Samlinger i Trocadéro-Paladset i Paris og i det britiske Museum i London, for blot at nævne de ypperste. Til Hjemmel herfor støtter jeg mig ikke alene til mit eget Indtryk, men ogsaa til Specialforskeres Udtalelser. — —

— — Man plejer at gøre en betydningsfuld Forskel mellem den Slags Kunst, som man tillægger en virkelig kunstnerisk Interesse, og den Slags, som man kun tilskriver en historisk. Den første er god for alle Mennesker, der blot have almindelig Dannelse, aaben og tilgængelig Sans; den sidste vedkommer kun Fagfolk, særlig os stakkels Kunsthistorikere. Denne Sondring har i Virkeligheden en stor Betydning for Ordningen af Museumsvæsenet i Nutiden.

Imidlertid indrømmer man jo dog, at baade den ene og den anden Art er Kunst; og derfor bliver det paa mange Maader vanskeligt at fastholde Sondringen. Hvori bestaar den egentlig?

For at Kunst skal kunne interessere os umiddelbart som Kunst, maa det forudsættes, at den staar i Niveau med eller over Niveauet af den Kunst, som Europa i Nutiden kan præstere. Derimod hører der en historisk Interesse til, for at man skal have Lyst til at stige ned under dette Niveau: det kan jo ikke forvolde os nogen Nydelse at se det daarligere og ufuldkomnere gjort, som vi selv kunde gøre bedre og fuldkomnere. Den Kunst, der nu kun har historisk Interesse, kan vel, da den fremstod, have hørt til det bedste, man dengang kendte, — men den er nu sunket i Værd, idet Niveauet senere har hævet sig.

Det er nu tidt ikke vanskeligt at aflokke den ufuldkomne Kunst Interesse, nemlig i det Tilfælde, at man kan betragte den som Led i en Udvikling, der har ført op til højere og fuldkomnere Resultater: intet er lærerigere og opbyggeligere end Beskuelsen af en Udvikling. Men uagtet dette kan blive populært, saa er det alligevel ikke umiddelbart: de tidligere Led i Udviklingen maa belyses af det sidste og ypperste Led for

ret at blive forstaaede. Den ovenfor omtalte Sondring maa derfor betragtes som staaende ved Magt.

Naar man nu gennemgaar, hvad der findes i Museum für Völkerkunde, og hvad der findes i det nærliggende Kunstgewerbe-Museum, vil man se, at meget Stof i det første omtrent ligesaa godt kunde være i det andet og omvendt. Der er f. Ex. japanske Pragtsager begge Steder. Men de udstilles i de to Museer under forskellige Synspunkter. I Völkerkunde-Museet betragtes de som Illustration af Kulturtilstande, der ere ejendommelige for en Kultur, som vel kan have sin Skønhed og sine tiltrækkende Sider, men dog væsentlig staar lavere end den europæiske; i Kunstgewerbe-Museet ere de henstillede, fordi Japanerne i den Retning af Teknik, de repræsentere, navnlig Kunstindustri, f. Ex. Metalarbejde, staa eller menes at staa højere end Europæerne, saa at altsaa Europæerne kunne gaa i Skole hos dem. Det er væsentlig et praktisk Museum, et Skole-Museum, og man kan ikke gaa i Skole hos den, som staar lavere end én selv. — — —

TANKER OM LESSINGS »NATHAN«.

(Fra de sidste Aar af Forf.s Liv; trykt 1901).

Eventyret kan opfattes som et Drama, i hvilket det guddommelige Forsyns Rolle spilles af Faderen, der testamenterer Sønnerne sine tre Ringe;

de tre Religionslærdomme: Kristendom, Jødedom, Muhammedanisme symboliseres af de tre Ringe;

de tre Slags Religionsbekendere: Kristne, Jøder, Muhammedanere spilles af de tre Sønner;

og endelig den moderne Filosofi repræsenteres af Dommeren, der skal kende Ret imellem dem.

Det er Komedieplakaten. Om Stykkets Opførelse vil jeg som Recensent tillade mig følgende Bemærkninger:

Faderen spiller Forsynets Rolle meget slet. Han gør det til en gammel Mand, som gaar i Barndom, til en Nathue, et svagt Hjerte og et svagt Hoved. Det kan maaske være en ganske elskværdig — eller, som Lessing kalder det, en from Svaghed, at han af overstrømmende Følelse for hver enkelt af Sønnerne, naar han netop er alene med ham, lover ham sin Ring, der skal gøre denne Søn til Slægtens Hoved og Fyrste; men det er en meget stor og utilgivelig Svaghed, som medfører Løgn og Bedrag fra hans egen Side og indbyrdes Fjendskab for Sønnerne efter hans Død; saaledes bærer en snedig Don Juan sig ad med sine Elskerinder. En forstandig og ærlig Mand, der elskede sine tre Sønner lige højt, vilde have talt aabent til dem alle tre, naar de vare samlede,

og formanet dem til ogsaa at elske hverandre. I Stedet derfor indgyder Faderen enhver af dem hemmelig den Tro — og bekræfter den ved et forfalsket Pant —, at han foretrækker netop ham for de to andre, giver ham Fortrin og Ret over dem. Kan man tænke sig noget uslere! Som Forsyn gør han ikke sine Sager bedre end Tvedragtens Gudinde i det græske Sagn, der kastede Æblet »til den skønneste« ind imellem de tre forfængelige Gudinder, hvoraf Følgen blev den trojanske Krig osv. osv.

Da dette nu ikke kan antages at have været Faderens Hensigt, maa man sige, at han af et Forsyn at være er altfor lidt forudseende. Han er et gammelt Fæ og maa tillige, da han bruger bedrageriske Midler, kaldes noget af en Kæltring.

Der henkastes rigtignok den Hypothese, at han bærer sig saaledes ad, fordi han ikke længere vil taale den ene Rings Tyranni i sit Hus. Men hvis han var kommet til den, formodentlig rigtige, Erkendelse, at den ene Ring havde været en Tyran, saa burde han have kastet den bort eller begravet den. Men Ulykken er, at han mangler det vise Mod, der søger at gøre Ende paa de falske Forhold, men derimod synes at være en Mester i den smaalige og slaviske Underfundighed, der blot søger en kløgtig Udvej af Øjeblikkets Forlegenhed; derfor lader han Fordringen paa Tyranniet staa ved Magt og giver — meningsløst — enhver især af Sønnerne Ret til at tyrannisere de to andre, snyder enhver især af dem tredobbelt.

Et herligt Forsyn, som giver sin Velsignelse til Menneskenes Ufordragelighed og opfordrer dem til at hade og myrde hverandre i Religionskrige, fordi det hemmelig har tilhvisket ethvert af Partierne, at det — netop det — er den rette Arving til Herredømmet over Verden! — Nej, havde han blot kastet Ringen bort! Han kunde jo først have forklaret Sønnerne, at han gjorde det just af Retfærdighed og af Kærlighed til dem, og at det var Betingelsen for, at de kunde leve som Brødre med hverandre.

Af Ringene forestiller den ene, nemlig den ægte og nedarvede, den sande Religion; thi der er jo en af Religionerne, som skal være den sande: Ulykken er blot, at ingen, ikke engang Forsynet, længere véd, hvilken det er og hvorpaa man kan skelne den ægte Ring fra den falske. Da nu den sande Religion dog paa en eller anden Maade skulde udmærke sig fremfor de usande, tilskrives der den ægte Ring den hemmelige Kraft at gøre den, som har den og tror paa den, velbehagelig for Gud og Menneskene. Det er noget, som Lessing har føjet til den gamle Fortælling, hvor der ikke tales om nogen Tryllekraft ved den ægte Ring. Men hvad er Meningen? Bliver Bæreren af Ringen velbehagelig for Gud og Mennesker, blot fordi han bærer Ringen, uden Hensyn til, hvordan han ellers bærer sig ad, om han er en Æsel og lyver, snyder, myrder osv.? Det vilde være en overmaade farlig Egenskab ved Ringen og meget kompromitterende for den guddommelige og menneskelige Retfærdighed. Og

hvis han i alle Maader er dydig og elskværdig, maa man jo antage, at han ogsaa uden Ringen vilde være behagelig for Gud og Menneskene, og saa er Ringen overflødig.

Forresten skal man vist ikke tage det saa nøje med hin hemmelige Kraft, som Lessing tilskriver den rette Ring. Man mærker aldeles intet til dens Ytringer. Man skulde tro, at denne Kraft vilde straale som en Glorie om Hovedet paa den af Sønnerne, der havde faaet den ægte Ring, og saaledes aabenbare, hvor den var; men nej: den hemmelige Kraft er og bliver hemmelig. Lessing mener ogsaa, som det senere viser sig, at denne Kraft fuldkomment kan erstattes af subjektiv Dyd, det vil altsaa sige, at der egentlig ingen Kraft er. Og det vil atter sige, at det ikke kommer an paa Religion, ikke engang den ægte, men paa Dyd.

De tre Sønner spille deres Rolle ret vel som Repræsentanter for de tre Religionsbekendelser. Det eneste, man kan indvende, er, at de optræde noget for pænt og idealistisk. Det havde været mere naturtro, mere stemmende med Virkeligheden, om de i Stedet for at henvende sig til en vís Dommer, vare gaaede over til Haandgribeligheder og farede i Haarene paa hverandre. Muhammedanismen, Jødedommen og Kristendommen have ikke ladet sig nøje med at disputere, de have pint, korsfæstet, myrdet og brændt hinanden, og saaledes med alle Religionspartierne. Historien lærer, at Menneskene til enhver Tid til Ære for Troen have tilsidesat alle Begreber om Ære og Ret; nu til Dags kommer det vel sjældnere til Voldsomheder, men kun til Løgn og Bagvaskelse, Mistænkeliggørelse, Udstødelse af selskabeligt Samkvem og lignende dannede Misgerninger.

At Sønnerne forresten optræde ganske ensartet, kan ikke siges at være en Fejl. Thi — som Lessing selv rigtig fremhæver — de have alle lige god subjektiv Grund at staa paa, og det er dette, hvorpaa det herved kommer an. De paastaa hver især i god Tro at have sin Aabenbaring, Faderen har hvisket sin Forjættelse og Velsignelse til enhver af dem, og »Faderen kunde ikke være falsk imod dem«. Desuden tager Digteren jo netop ikke Sigte paa Jødedom, Kristendom og Islam som særlige Karakterer af Trosformer, men paa Trosformer overhovedet, af hvad Navn de end nævnes kan.

Dommeren, der skal skille Sønnernes Trætte, spiller den moderne Filosofis Rolle. Han optræder som Stykkets Ræsonnør med noget mere Værdighed end Faderen i Forsynets Rolle; og det er ogsaa højlig nødvendigt, eftersom Filosofien skal gøre Faderens Fadæser gode igen: den skal dække over Forsynets Fejl. Men man føler alligevel tydelig nok, at de to Personer høre til samme Trup, der er ved deres Maade at tage Rollen paa en stor Overensstemmelse. De høre begge til en Skole af Diplomater, der have deres Styrke i at finde paa snilde Udveje af en vanskelig Klemme, i at give, som man siger, en Sludder for en Sladder; men have derimod ingen Styrke i at give en virkelig og endelig Løsning af Problemernes Knude. Og det er overhovedet Aanden i den hele Hi-

storie. Det er saa karakteristisk, at Historien oprindelig er kommet fra Jøderne i Middelalderen, fra dette kloge Folk, som levede underkuet i en evindelig truet Tilværelse og maatte sno sig som en smidig Aal mellem brutale Hænder for at undgaa at blive lagt paa Panden og stegt. Det er atter karakteristisk, at den er lagt i Munden paa en snild Jøde, der er stedet ligeoverfor en muhammedansk Sultan, en vilkaarlig Despot, som kan gøre med den arme Jøde, hvad han vil. Og Situationen var for Lessing endnu omtrent den samme: atter her var den kloge og fordomsfrie Mand klemt inde mellem en brutal Regering og en hævnsyg Gejstlighed. Her staar ikke en ærlig Tanke ligeoverfor en anden ærlig Tanke: man anerkender ikke hinandens Ret. Men Tanken staar ligeoverfor ydre Vold: den vil ikke opgive eller fornægte sig selv, men den maa væbne sig med diplomatisk Snildhed, Glathed, Utydelighed, for ikke at blive fanget og tilintetgjort. Ligesom Opfinderen af Historien er en Diplomat, er Jøden, som fortæller den, en Diplomat, og Faderen, der forfalsker Ringene for at slippe for sine Løfter til Sønnerne, er det, og Lessing, der optager Historien, er det, og hans alter ego, Dommeren, er det. Derfor gaar han ikke lige løs paa Utydeligheden, men lader den staa hen.

Man maa vel antage, at et saa godt Hoved som denne Dommer — eller denne Lessing —, der selv staar udenfor Sønnernes Krav, nok ved sig selv har gjort den Slutning: naar man staar ligeoverfor tre Fordringer, der alle gaa ud paa det samme, nemlig hvad man kunde kalde Riget, Æren og Magten, og som alle kunne opvise den samme Forjættelse paa denne Arv og et Pant paa Forjættelsen, der maa tages for lige godt for dem alle, — aldenstund ingen kan skelne det ægte Pant fra de uægte — saa ophæve de tre indbyrdes modsigende Fordringer hverandre, saa existerer der ingen særlig Fordring; naar man skulde finde en Dør ved, at den var mærket med et Kors, men finder alle Døre mærkede med Kors, saa er det det samme som, at ingen er det. Det vil sige, overført paa de tre Religioner — eller paa Religionsforskellen overhovedet —, at naar de allesammen ere lige kraftige, saa have de ogsaa alle hver for sig tabt deres Kraft som særlig Adkomst til Guds Rige og Herredømmet over Verden. Saa er der ikke længere nogen aabenbaret Religion. Og det, som gør Religionen til Religion, er jo netop dens Krav paa at være aabenbaret. Er der ingen Aabenbaring, som har Gyldighed, saa bortfalder ogsaa Talen om det, som skulde være aabenbaret. Saa bortfalder med Begrebet af Religion ogsaa Begrebet af Religionens Indhold — et atheistisk Resultat. Saa er man alene henvist til det rent menneskelige Krav til individuel og social Dyd.

Dette giver sig, naar man gør det, som kaldes at tænke sin Tanke til Ende. Om Lessing for sit eget Vedkommende har gjort det, ved jeg ikke; i hvert Fald vover hans alter ego, Dommeren, ikke at gøre det. Han siger ikke til de tre Sønner: »Naar I hver have en gyldig Fordring,

saa er det lige saa godt som, at ingen af eder har nogen Fordring; vi maa derfor overhovedet slaa en Streg over den Historie om Ringen. Det hele kommer an paa, at I, ligesom alle andre Mennesker i Verden, blive gode, kærlige, fordragelige, ædelt og retfærdig tænkende og handlende Mennesker. Der gives slet ingen priviligerende Ringe, vi ville ikke vide af sligt. Det ene Menneske er og skal være stillet ligesom det andet ligeoverfor Livets Opgaver. Det er netop det rette og gode«.

Men han siger: »Har enhver af eder sin Ring fra sin Fader, saa skal enhver af eder ogsaa sikkert tro, at hans Ring er den ægte, og saa skal han i Væddestrid med de andre vise Ringens Underkraft og komme den til Hjælp ved at beflitte sig paa Dyd«.

Han stiller sig overlegent og ironisk til dem. Han opfordrer dem ikke til at opgive, hvad han betragter som Illusion, han vil lade dem beholde Illusionen for gennem den kærlig og velvillig at narre dem derhen, hvor han vil, og gøre dem opmærksomme paa Livets egentlige Opgave, som slet ikke kommer Ringene ved.

Men Dommeren, eller Filosofien, som han forestiller, kommer derved til at spille en tvivlsom, og — forekommer det mig — uberettiget Rolle. Filosofien skal sige Sandheden, som den er, og sige til Menneskene: Eders Styrke skulle I søge i at kende Sandheden, som den er. Videnskaben skal ikke holde Lærlingen i Umyndighed, men skal opdrage ham til Myndighed. Lad ham lære at gaa og staa paa sine egne Ben, selv om han falder til en Begyndelse. Lad ham lære at svømme ved at gaa i Vandet. At henvise Mennesket til hans Illusioner, kan være en øjeblikkelig Udvej, der i et givet Øjeblik maaske kan være klog, men i Længden bliver den i hvert Fald uholdbar.

Thi enten siger man: bliv til evig Tid i din Illusion — og i saa Tilfælde gør man Mennesket til evig Tid umyndigt, hæver ham aldrig op til det Standpunkt, man dog selv betragter som det sande; eller ogsaa venter man paa, at der vil komme det Øjeblik, da Mennesket, Religionsbekenderen, skal gøre den Slutning, som Filosofien allerede har gjort for sit eget Vedkommende, og da Illusionen i Kraft af denne Slutning brister; men det Øjeblik er farligt. I intet Øjeblik af sit Liv trænger Mennesket saa meget til kærlig Hjælp og Støtte, til Sammenhold med andre og Forstaaelse med dem, som naar hans Illusioner om de vigtigste Ting briste.

Thi det maa være klart, at Mennesket umuligt kan leve paa den Tilstand, man kan karakterisere som *non liquet.*

FIGUREN OG NAVNET.

(Fra de sidste Aar af Forf.s Liv; hidtil utrykt).

Exempel paa, hvad det vil sige at tage Figuren til Indtægt som Menneskeskildring — uden Hensyn til Navnet.

I Reims, paa Place royale, staar et Monument over Ludvig d. 15de, oprindelig rejst for »le meilleur des rois«, som Indskriften siger, i hans egen Levetid (1765). Kunstneren J. B. Pigalle havde udført Kongens Statue og to allegoriske Figurer til Fodstykket, le commerce og Staden Reims med en Løve, — alt af Bronce.

Under Revolutionen blev dette Monument, som man kan tænke, nedrevet. Af Allegorierne forneden tog de barske Republikanere ingen Forargelse, de bleve bevarede; Kongens Statue blev derimod indsmeltet.

Men Tiderne vendte sig igen. I 1819, efter Restaurationen, da en Ætling af Huset Bourbon atter sad paa Frankrigs Trone, var Ludvig d. 15de paany bleven god nok til at staa paa Place royale i Reims. Pigalles allegoriske Figurer bleve hentede frem og satte paa Fodstykket; men Kongens Statue maatte udføres fra nyt af, af Cartellier. Denne Kunstner havde i tidligere Tider været plastisk Tolk for republikanske og bonapartistiske Ideer; nu maatte han hædre Ludvig d. 15de. Hvilke Saltomortaler maatte en Kunstner ikke finde sig i under Tidens hurtige Omskiftelser! Hvilken Troløshed mod hans egen Fortid forlangte man ikke af ham! Det kan man paa en Maade sige med Rette: en Mand, der virkelig følte sig politisk og borgerlig fri, vilde ikke have indladt sig paa at gøre sig til Tolk for saa stik modsatte Systemer, som betegnes af Republiken og Ludvig d. 15de.

Men et er det politiske, et andet det kunstneriske. Et er Navnet, et andet er Figuren. Den Ludvig d. 15de, som Cartellier udførte, var ikke i Stilen fra Ludvig d. 15des egen Tid, men i den senere, strængere, mere antikiserende, den, som var indført under Republiken og fortsat under Napoleon. Kunstneren fremstillede Ludvig d. 15de med den Ro og Alvor, den Strænghed og Sikkerhed i Holdningen, som den nye Tid forlangte; han fremstillede ham ikke som en pudret Dansemester af en Konge fra Rococotiden, men som en gammel-romersk pater patriæ. Det menneskelige Ideal i denne Figur staar altsaa ganske paa Republikens Side og i

den bestemteste Modsætning til Idealet fra Ludvig d. 15des egen Tidsalder. Til Trods for Navnet og en vis Portrætlighed, der svarer til Navnet, er Figuren altsaa aldeles forskellig fra Ludvig d. 15des Væsen.

Uagtet Kunstneren politisk har givet efter og drejet sig med Tidsalderens Strømkæntring, er han som Kunstner, det vil sige i sin egentlige og dybere Opfattelse af det menneskelige, egentlig bleven sig selv tro. Hans Figur vidner paa ingen Maade om, hvad Ludvig d. 15de var — i det højeste om, hvordan hans Næse var, — eller om Aaret 1765, men vidner om Idealet, Villien til det menneskelige, i Aaret 1819 i Frankrig.

INDHOLD AF ANDET BIND.

Side

Til Sammenligning mellem antik og modern Figurstil (Filologisk-historisk Samfunds Mindeskrift i Anledning af dets 25-aarige Virksomhed. 1879) 1
Haanden paa Brystet (Tilskueren, 1887) 10
Til Legemsstillingernes Historie (Nordisk Tidsskrift for Filologi, Ny Række, VII, 1885) 49
Et Motivs Historie (Nordisk Tidskrift (det Letterstedtske), 1888) 69
Et Udtryks Historie (Tilskueren, 1895) 89
Et Blad af Koloritens Historie (Nordisk Tidskrift, 1893) 136
Om dekorativt Farvevalg (Tidsskrift for Kunstindustri, 1890) 157
Farven og Billedhuggerkunsten (ssteds., 1886) 163
Om Løven i Kunsten (ssteds., 1893) 180
Gamle Rytter- og Krigerbilleder (Ude og Hjemme, 1884) 206
Studier over Leonardo da Vinci (Tilskueren, 1886) 226
Bemærkninger om Leonardo (c. 1886, Kunstbladet 1898) 260
Studier over Michelangelo (Det 19. Aarhundrede, 1875) 265
Correggio (Tilskueren, 1885) 304
Hollandsk Malerkunst (Tilskueren, 1891) 351
Et Par Optegnelser fra Holland (ssteds., 1884) 360
De antike Portrætter fra Faijum (Illustreret Tidende, 1892) 377
Attiske Gravmæler (Nordisk Tidskrift, 1896) 385
Casali-Sarkofagen (Ude og Hjemme, 1884) 401
Kvindefigurer i den arkaiske græske Kunst (Kunstbladet 1888) 404
Werestschagin-Udstilling (Illustreret Tidende, 1887) 407
Brudstykker fra de sidste Aar af Forfatterens Liv:
Berlin som Studieby (Tilskueren, 1897) 412
Tanker om Lessings »Nathan« (ssteds., 1901) 416
Figuren og Navnet (hidtil utrykt) 421

RETTELSER.

S. 36 Lin. 3 f. n.: »Omgivelse«, læs »Omvendelse«.
S. 62 Lin. 1 f. o.: »og« udgaar.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00726 7624